Programación de
octubre-noviembre 2016

RECUERDA (I)

Grandes Películas Olvidadas de la Historia del Cine

Cineclub Universitario/Aula de Cine • RECUERDA (I) Grandes Películas Olvidadas de la Historia del Cine • octubre-noviembre 2016

Fotografía: Proyector "Marín" de 35mm (ca.1970). Cineclub Universitario
Foto:Jacar [indiscreetlens.blogspot.com] (2015).

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada". Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2016-2017, cumplimos 63 (67) años.

Las actividades que anualmente realiza el **CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE** tienen como objetivo dar a conocer la historia pasada y presente del 7º arte y enseñar las características, posibilidades y riqueza del lenguaje del cine.

El fin último del **CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE** es formar espectadores con capacidad crítica ante las obras cinematográficas.

Para ello se organizan mensualmente ciclos de proyecciones, seminarios y, trimestralmente, talleres teóricos de formación.

LOS CICLOS DE PROYECCIONES

Las películas se proyectan en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias, los martes y los viernes a las 21 horas y siempre en versión original subtitulada en español (v.o.s.e.).

Precio normal de la entrada: *2 €*

Precio con el *CARNET DEL CINECLUB*: *1,50 €*

CARNET DEL CINECLUB

Es *GRATUITO y PARA CUALQUIER PERSONA, SEA O NO UNIVERSITARIA*. Presentando una fotografía tamaño carnet, se puede obtener, durante todo el curso, en el Centro de Cultura Contemporánea, ubicado en el Palacio de La Madraza (frente a la Capilla Real), c/ Oficios, s/n, en horario de 9 a 14 h, y también en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias los días que haya proyección.

Además del correspondiente descuento, los poseedores del CARNET DEL CINECLUB tendrán acceso gratuito a todas aquellas proyecciones que se anuncien como "Día del Cineclub", previa presentación del mismo en la entrada de la sala.

El CARNET DEL CINECLUB ha de renovarse cada año. No tienen validez los de años anteriores.

ABONO 10 DEL CINECLUB

Nuestro ya clásico *Abono para 10 películas* que, con un precio de *9 €*, conserva sus mismas ventajas:

- Válido para todo el curso –y cursos siguientes-.
- Se puede compartir con otras personas.

LOS TALLERES DE CINEMATOGRAFÍA

Los talleres constan de 20/22 horas repartidas a lo largo de un mes, con dos o tres clases por semana de dos horas cada una.

Siempre que es posible los talleres se realizan en dos grupos a elegir -mañana (de 11 a 13 h.) o tarde (de 17 a 19 h.)- con un número de plazas limitado -50 personas por grupo-.

El alumnado recibe el correspondiente material didáctico y un pase especial para que puedan acceder gratuitamente a todas las proyecciones organizadas por el Cineclub durante el tiempo que dura el taller. Así mismo, a la finalización de este y si han cubierto el número de horas establecido, los inscritos reciben un diploma de asistencia.

Para este curso académico 2016-2017, están previstos los siguientes talleres:
noviembre 2016: *Iniciación al lenguaje del cine* (24ª edición).
enero 2017: *Todo lo que siempre quisiste saber sobre el CINE MUDO…y nunca encontraste dónde preguntarlo* (6ª edición).
marzo 2017: *Iniciación al lenguaje del cine 2: Imágenes maestras* (13ª edición).
mayo 2017: *Cine de género para el siglo XXI: El NeoWestern*.

Para más información sobre los talleres así como para la inscripción en los mismos, hay que dirigirse al Centro de Cultura Contemporánea, ubicado en el Palacio de La Madraza (frente a la Capilla Real), c/ Oficios, s/n, en horario de 9 a 14 h.

EL SEMINARIO "CAUTIVOS DEL CINE"

Este seminario se presenta como una propuesta didáctica y divulgativa que, a través del análisis y/o comentario de fragmentos de diferentes obras audiovisuales, busca profundizar en un mayor conocimiento de los diferentes temas sobre los que, mensualmente, se construye la programación del Cineclub Universitario.

Cada seminario, de tres horas de duración (de 17 a 20 h.) y de entrada libre hasta completar aforo, será conducido por Juan de Dios Salas, director del Cineclub Universitario, y tendrán lugar en el Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza.

Para este curso académico 2016-2017, están previstos los siguientes seminarios:
nº 13, 1 diciembre 2016: *El cine de Steven Spielberg (II): La década de los 80.*
nº 14, 11 enero 2017: *El cine de Alexander McKendrick.*
nº 15, 1 febrero 2017: *El cine de Hayao Miyazaki.*
nº 16, 8 marzo 2017: *El cine de Steven Spielberg (III): La década de los 90.*
nº 17, 19 abril 2017: *Clint Eastwood, director (y II).*
nº 18, 10 mayo 2017: *El cine de Wes Anderson.*

Las actividades del CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE están abiertas a cualquier persona, sea o no universitaria.

Juan de Dios Salas
Director del Cineclub Universitario / Aula de Cine

COWBOY

GLENN FORD JACK LEMMON

ANNA KASHFI - BRIAN DONLEVY

DICK YORK - VICTOR MANUEL MENDOZA - RICHARD JAECKEL - JAMES WESTERFIELD

Produced by JULIAN BLAUSTEIN directed by DELMER DAVES

MEGASCOPE
TECHNICOLOR®

OCTUBRE-NOVIEMBRE 2016

RECUERDA (I)

Grandes Películas Olvidadas de la Historia del Cine

OCTOBER-NOVEMBER 2016

REMEMBER (I)

Great Forgotten Films of the History of Cinema

Martes 18 oct. / Tuesday, oct. 18th • 21 h.
Día del Cineclub / Cineclub's Day
NIDO DE VÍBORAS * (1948) Anatole Litvak
(THE SNAKE PIT)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 21 oct. / Friday, oct. 21th • 21 h.
LA HEREDERA * (1949) William Wyler
(THE HEIRESS)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 25 oct. / Thursday, oct. 25th • 21 h.
COWBOY ** (1958) Delmer Daves
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

-0-

Viernes 4 nov. / Friday, nov. 4th • 21 h.
UN EXTRAÑO EN MI VIDA *** (1960) Richard Quine
(STRANGERS WHEN WE MEET)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 8 nov. / Tuesday, nov. 8th • 21 h.
CHANTAJE CONTRA UNA MUJER ** (1962) Blake Edwards
(EXPERIMENT IN TERROR)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 11 nov. / Friday, nov. 11th • 21 h.
LOS VALIENTES ANDAN SOLOS *** (1962) David Miller
(LONELY ARE THE BRAVE)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

* celebrando el 100º cumpleaños de Olivia de Havilland
** conmemorando el centenario del nacimiento de Glenn Ford
*** celebrando el 100º cumpleaños de Kirk Douglas

Todas las proyecciones en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias
All projections at the Assembly Hall in the Science College

OLIVIA DE HAVILLAND nace en Tokio el 1 de julio de 1916, hija de Walter de Havilland, profesor de inglés en la universidad, y Lilian Ruse. Dieciséis meses después nacía su hermana, Jean de Beauvoir de Havilland, que años más tarde adoptó el nombre artístico de Joan Fontaine.

Olivia fue una de las estrellas favoritas de la Warner casi durante dos décadas, desde que se inició en el cine hasta mediado de los años 50. En todo este tiempo tuvo frecuentemente como director a un gran artesano, el húngaro afincado en Hollywood Michael Curtiz, quien le enseñó una gran parte de su estilo, le proporcionó esa personalidad que tanto gustaba a los públicos de la época y le dio como compañero de reparto a otro actor que se iniciaba en el cine casi a la vez que ella: Errol Flynn.

Flynn, el disipado aventurero de la vida real, encontró en la ficción a una pareja ideal con la que se asoció perfectamente. Aparecieron juntos por vez primera en **El capitán Blood** (*Captain Blood*, 1935) y después en **La carga de la Brigada Ligera** (*The charge of the Light Brigade*, 1937) y **Robin de los Bosques** (*The adventures of Robin Hood*, 1938) donde ella fue la inolvidable *lady Marianne*. Le siguieron la comedia **Four's a crowd** (1938), **Dodge, ciudad sin ley** (*Dodge City,* 1939), **La vida privada de Elizabeth y Essex** (*The private lives of Elizabeth and Essex*, 1939) –Olivia, aquí, en un pequeño papel-, **Camino de Santa Fe** (*Santa Fe trail*, 1940) y **Murieron con las botas puestas** (*They died with their boots on*, Raoul Walsh, 1941).

Pero en el intermedio de toda esa época tan brillante como popular surgió el gran personaje de su carrera artística, ese papel que hasta los más encumbrados actores y actrices siempre esperan obtener e interpretar: su creación de *Melania Hamilton* en **Lo que el viento se llevó** (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939) –su primera candidatura al Óscar, aquí como actriz de reparto-, que representa toda una página de la Historia del Cine y sigue permaneciendo a través de las diversas generaciones que han conocido su espléndida interpretación: una demostración de su gran talento al convertir a tan empalagoso personaje en alguien conmovedor, palpitante de humanidad.

Ya en la década de los 40, la actriz decidió dar un giro más ambicioso a su carrera, y así pudo dar pruebas de grandeza en algunos dramas memorables: **Si no amaneciera** (*Hold back the dawn*, Mitchell Leisen, 1941) –segunda candidatura, primera como actriz pincipal-, **La vida íntima de Julia Norris** (*To each his own*, Mitchell Leisen, 1946) –primer Óscar como actriz principal-, **A través del espejo** (*The dark mirror*, Robert Siodmak, 1946) –en un fascinante doble papel-, **NIDO DE VÍBORAS** (*The snake pit*, Anatole Litvak, 1948) –tercera candidatura, segunda como actriz principal- y **LA HEREDERA** (*The heiress*, William Wyler, 1949) –segundo y último Óscar como actriz principal).

La década de los 50 fue, como para tantos actores y actrices del "viejo Hollywood", época de lenta decadencia y/o tránsito hacia un posible "impactante regreso" en los 60. En su caso ese regreso fue muy breve: a la estela del realizado por Bette Davis y Joan Crawford en el "grand guignol" creado por Robert Aldrich con **¿Qué fue de Baby Jane?** (*What ever happened to Baby Jane?*, 1962), De Havilland protagonizó junto a la Davis y también con Aldrich como director, **Canción de cuna para un cadáver** (*Hush…Hush, sweet Charlotte*, 1964). De ahí en adelante, presencia en series de televisión o telefilms y alguna aparición estelar en el cine de catástrofes de los 70 –**Aeropuerto 77** (*Airport '77*, Jerry Jameson, 1977) y **El enjambre** (*The swarm*, Irwin Allen, 1978). Su última aparición de peso tiene lugar en la miniserie **Norte y Sur** (*North and South*, 1986), y su retirada de las pantallas se produce en 1988 con el telefilm **The woman he loved** de Charles Jarrot.

En julio de este 2016, ha cumplido 100 años.

Martes 18 octubre • 21 h.
Día del Cineclub
Aula Magna de la Facultad de Ciencias

NIDO DE VÍBORAS
(1948) • EE.UU. • 103 min.

Título Orig.- The snake pit. **Director.-** Anatole Litvak. **Argumento.-** La novela homónima (1946) de Mary Jane Ward. **Guión.-** Millen Brand & Frank Partos. **Fotografía.-** Leo Tover (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Dorothy Spencer. **Música.-** Alfred Newman. **Productor.-** Robert Bassler, Anatole Litvak y Darryl F. Zanuck. **Producción.-** 20th Century Fox. **Intérpretes**.- Olivia De Havilland (*Virginia Cunningham*), Celeste Holm (*Grace*), Leo Genn (*dr. Mark Kik*), Mark Stevens (*Robert Cunningham*), Leif Erickson (*Gordon*), Glenn Langan (*dr. Terry),* Helen Craig (*enfermera Davis*), Beulah Bondi (*sra. Greer*), Lee Patrick (*interna*), Howard Freeman (*dr. Curtis*), Natalie Schafer (*señorita Stuart*), Ruth Donnelly (*Ruth*), Betsy Blair (*Hester*). ***Versión original en inglés con subtítulos en español.***

1 Oscar: Sonido.
5 candidaturas: Película, Director, Actriz principal, Guión y Banda Sonora.

Festival de Venecia: Premio del Jurado a Anatole Litvak y Olivia de Havilland

Película nº 34 de la filmografía de Olivia De Havilland (de 60 como actriz)
Película nº 31 de la filmografía de Anatole Litvak (de 42 como director)

Música de sala:
Música de las películas de Olivia De Havilland
(*de El Capitán Blood, La Carga de la Brigada Ligera y Robin Hood a El enjambre y Norte & Sur)*

Uno de los primeros films estadounidenses en tratar el tema de las instituciones mentales y su verdadero rol en el seno de la sociedad fue **NIDO DE VÍBORAS**, pro-

ducido por la compañía comandada durante varias décadas por Darryl F. Zanuck, la 20th Century Fox. "The Snake Pit" (literalmente, "pozo de serpientes") hace referencia a los pabellones donde se hacinaban los casos más claros de demencia y locura irreversible, siempre dentro de las instituciones públicas mentales, los denominados comúnmente manicomios. La dirección ajustada de Anatole Litvak le valdría una merecida nominación a los Oscar en 1948, en el mismo año que viera la luz su estimable cinta de intriga **Voces de muerte** (*Sorry*, *wrong number*). Se da el caso que en sendas cintas, las actrices protagonistas, Olivia De Havilland y Barbara Stanwyck, fueron igualmente seleccionadas para optar a ese preciado galardón, que acabaría en manos de Jane Wyman por su dramático papel en **Belinda** (*Johnny Belinda*, Jean Negulesco, 1948).

Por lo que respecta a **NIDO DE VÍBORAS**, basado en la novela (semi-autobiográfica) de Mary Jane Ward, retrata el mundo interior de una institución mental neoyorquina; otro mundo separado por algo más que unas simples paredes. Una antigua fábrica convertida en una suerte de cárcel para mujeres con problemas mentales, donde llega a parar una víctima de su propio pasado, *Virginia Cunningham*, con un traumático sentimiento de culpabilidad. El insomnio y las tendencias suicidas llevan a una mujer a punto de contraer matrimonio a uno de los peores lugares donde el ser humano, como tal, puede acabar. Y es aquí donde se ponen en tela de juicio los métodos, absolutamente diabólicos e indiscriminados, empleados, como el electroshock. Con el fin de buscar la auténtica raíz del mal y a través de figuras recurrentes en este tipo de films de investigación, como el reloj o la máquina de escribir —en planos fijos—, somos testigos de la aparición de la tristeza en los rostros de los internos, además de sus expresiones vacías de sentimientos. Más cercana en el tiempo a la estupenda, **¡Quiero Vivir!** (*I want to live!*, Robert Wise,1958) que a su respuesta masculina en **Corredor sin retorno** (*Shock corridor*, Sam Fuller,1963), en forma de alegato que igualmente cuestiona los límites de la locura en los centros mentales, **NIDO DE VÍBORAS** se beneficia de un auténtico "tour de force" por parte de su protagonista principal, Olivia De Havilland, bien secundada por Leo Genn y Celeste Holm, y la partitura in crescendo de Alfred Newman.

Amén de poner en entredicho la efectividad de los tratamientos, el film recurre a

las persecuciones que atormentan a la víctima hasta dar con una explicación racional, que descubra la clave de la enfermedad y, por consiguiente, su supuesta falta de cordura. La narcoterapia y el psicoanálisis se erigen en los métodos más precisos para hallar una respuesta a tantos casos de locura. La sobresaturación de los centros y las normas internas estarán también en el punto de mira del director ruso. Emotiva escena final en una despedida con una interna apartada definitivamente de la sociedad por los componentes de unos tribunales anclados en sus equivocadas teorías.

Texto (extractos):

Alex Aguilera, "Nido de víboras", en cinearchivo.net

AA.VV., **Las Estrellas: La Historia del cine en sus mitos**, vol. 8º, Ediciones Urbión, 1981.

Terenci Moix, **La Gran Historia del Cine**, vol. 2º, Prensa Española/ABC, 1995.

Viernes 21 octubre • 21 h.
Aula Magna de la Facultad de Ciencias

LA HEREDERA
(1949) • EE.UU. • 110 min.
Título Orig.- The heiress. **Director.-** William Wyler. **Argumento.-** La novela "Washington Square" (1880) de Henry James. **Guión.-** Ruth & Augustus Goetz. **Fotografía.-** Leo Tover (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** William Hornbeck. **Vestuario.-** Edith Head. **Música.-** Aaron Copland. **Productor.-** William Wyler, Robert Wyler y Lester Koening. **Producción.-** Paramount. **Intérpretes**.- Olivia De Havilland (*Catherine Sloper*), Ralph Richardson (*dr. Austin Sloper*), Montgomery Clift (*Morris Townsend*), Miriam Hopkins (*Lavinia Penniman*), Vanessa Brown (*María*), Mona Freeman (*Marian Almond*), Ray Collins (*Jefferson Almond*), Betty Linley (*sra. Montgomery*), Selena Royle (*Elizabeth Almond*), Paul Less (*Arthur Townsend*). ***Versión original en inglés con subtítulos en español.***

4 Oscars: Actriz principal, Banda Sonora, Vestuario y Dirección Artística (John Meehan, Harry Horner y Emile Kuri).
4 candidaturas: Película, Director, Actor de reparto (Ralph Richardson) y Fotografía.

Película nº 35 de la filmografía de Olivia De Havilland (de 60 como actriz)
Película nº 60 de la filmografía de William Wyler (de 73 como director)

Música de sala:
Música de las películas de Olivia De Havilland
(de El Caballero Adverse y La vida privada de Elizabeth y Essex a Lo que el viento se llevó y La heredera)

Nacido en Nueva York aunque, en los últimos años de su vida, se nacionalizara británico, Henry James (1843-1916) no es únicamente uno de los grandes cronistas literarios del tiempo que le tocó vivir, sino un sutil analista psicológico de conductas y caracteres envueltos, por regla general, en dos preceptos básicos: la perversión como

estímulo de la seducción y la inocencia como muestra indiscutible de la doble moral anidada en la sociedad. El conflicto constante entre ambos se extrapola, perfectamente, a las características de dos mundos tan opuestos como, en el fondo, deudores el uno del otro: el representado por el Continente Americano, cuya juventud muestra la flaqueza de una idiosincrasia todavía en formación, perdida entre los vínculos con su origen y sus deseos de prosperidad, y la Vieja Europa, oscura y ambigua; culta, refinada y, en ocasiones, corrupta. James presenta las vicisitudes de sus personajes como clara metonimia de dos universos en continuo cambio que, a fin de cuentas, expone la contraposición entre la tradición y la modernidad.

Amén de ello, la inmersión psicológica de sus obras alcanza unos niveles de intimismo muy personales. Los retratos femeninos que ofrece -ya sea en "Washington Square" (1880), "Otra vuelta de tuerca" (*The turn of the screw*, 1898) o "Retrato de una dama" (*The portrait of* a *lady*, 1881) son visiones profundamente heterodoxas que reflejan la condición de la mujer en un marco no especialmente estimulante para su desarrollo particular. Aunque ello, por regla general, no aparece en primer término, sí se halla presente en varias de sus piezas como un claro condicionante temático. El mundo que expone James suele ser cerrado, con profusión de descripciones, las cuales actúan como base determinante para entender la psicología de sus personajes. Ello provoca que las maneras que dichos personajes tienen de conducirse muestran, al fin y al cabo, una clara rebelión contra la claustrofobia cotidiana, cuyos condicionantes sociales afectan, de manera determinante, a uno de los núcleos más sutilmente tratados por el escritor: la sexualidad.

Concretamente, "Washington Square" es una de las obras que mejor exponen todos los aspectos ya reseñados. Publicada por entregas de forma paralela en los Estados

Unidos y Gran Bretaña, ésta novela corta se coloca en un momento especialmente sugestivo en la carrera literaria de James: escrita apenas tres años después de su salto a la fama con "Daisy Miller" (1878) y coetánea a "Retrato de una dama". La obra retoma toda la claustrofobia ya esbozada más arriba aunque, en éste caso, dicha sensación vaya mucho más allá de sus circunstancias físicas, muy cercanas, ocasionalmente, a un concepto "teatral" de la narrativa (no hay que olvidar, a este respecto, que una de las ambiciones que James mantuvo a lo largo de su trayectoria era la de alcanzar renombre como dramaturgo). Es el ambiente social en el que vive *Catherine* el que presiona sobre sus deseos íntimos y sus reprimidas ansias de liberación. Mediante una educación completamente servil e, incluso, castradora (el respeto que siente hacia la autoritaria figura del padre, aunque las decisiones que éste toma vayan en contra de la voluntad de la joven) y la pasión que despierta en ella un atractivo e insolente joven, el único resquicio que le queda a *Catherine* para abandonar las convenciones en las que se sustenta su día a día y que está obligada de antemano a aceptar. De igual manera, *Morris* estimula el cambio actitudinal en la muchacha, mostrándole una nueva manera de ver y enfrentarse tanto al mundo como a sus propios semejantes. Después de su primer encuentro, *Catherine* le confiesa a su prima que *Morris* no le ha resultado nada especial, *"fingiendo por primera vez en su vida"*, según apostilla James. Más que un

personaje, *Morris* materializa el ansia del cambio que *Catherine* necesita en su grisácea existencia, tal y como las fantasmales apariciones de *Quint* y *miss Jessel* representaban toda la frustración sexual que la anónima institutriz había acumulado a lo largo de su existencia. Henry James, por consiguiente, fusiona de manera admirable el poso psicológico con el que estructura las claves argumentales de "Washington Square" con una dimensión social, por momentos, profundamente crítica que acaba por erigirse en el marco más potente de una obra absolutamente apasionante.

William Wyler fue el cineasta que con mayor acierto supo trasladar a imágenes todo lo expuesto por el escritor neoyorquino y darle un completo sentido cinematográfico. **LA HEREDERA**, con su impecable puesta en escena, sus significativos decorados y con unas interpretaciones de todo punto memorables (en especial, la de una inmensa Olivia de Havilland) llega, incluso, a ir más allá de las intenciones primigenias de James.

Todavía más que en anteriores melodramas como **Jezabel** (*id.*, 1938), **Cumbres borrascosas** (*Wuthering heights*, 1939), **La carta** (*The letter*, 1940) o **La loba** (*The little foxes*, 1941), al fin y al cabo films con mayor movimiento argumental, el cineasta se apoyó aquí sobre el decorado, el vestuario y la labor de los intérpretes, factores que otorgan en su conjunto gran solidez al resultado, dejando que la oposición entre verdad y mentira, sospechas y certidumbres, funcione tal como las legó James; acaso ha-

bría que hacer notar que la película, juega más que el escritor con las intenciones de *Morris Townsend*, que en algunos momentos pueden resultar un tanto ambiguas (adviértase que el personaje aparece encuadrado por la espalda en su primera aparición escénica, como si todavía no fuera la hora de buscar con la cámara sus mirada, y gestos, para registrarlos con ella), y que el realizador se preocupó de construir encuadres en los que se valoran las distancias que median entre los actores, así como sus aproximaciones, llamando de ese modo la atención hacia el opresivo ambiente de la casa *Sloper* y hacia las represiones y la falta de sinceridad e hipocresía de unos seres acostumbrados a exhibir una máscara cuando se encuentran en reuniones sociales (p.ej., las artificiales aproximaciones en las fiestas, ya sea con los valses o las copas de licor como intermediarios, en contraste con la fría y distante mecánica de la conducta cotidiana). Dos de las mejores secuencias, la despedida en el muelle cuando *Catherine* y su padre se disponen a viajar a Europa, y el plano fijo en la terraza del bistrot parisino, están vinculadas también a la idea de la aproximación y la distancia: en una, Wyler reúne en el mismo encuadre a padre e hija y, algo alejados de ellos, a *Morris* y *tía Lavinia*, y gracias a los actores logra sugerir los diferentes pensamientos y actitudes de unos y otros, contenidos siempre, amordazados; en la otra, hija y padre están en la terraza del bistrot, cada uno absorto en sus propios pensamientos, sin la posibilidad de una aproximación real entre ambos. Por otra parte, el asedio amoroso al que *Morris Townsend* somete a *Catherine* es visto por el padre como algo susceptible de recibir un diagnóstico, habituado como está a hacerlos a causa de su profesión: para el doctor *Sloper* su hija es algo así como una enferma social (sus definiciones de *Catherine* son taxativas: desde *"mediocre"* hasta *"insegura de sí misma"*, pasando por *"no tienes nada más que dinero"*), y aparte de la preocupación que pueda sentir por el destino de

su pequeña fortuna, más que por el de su hija, le interesa no haber dado salida a un diagnóstico erróneo: es el orgullo del profesional con prestigio social, extendido a su vida privada.

La sobrecogedora secuencia final, expuesta de manera muy distinta en la novela (en ella, *Morris*, simplemente, se marcha de la casa de *Catherine*, dejándola con su labor) y que Wyler convierte en uno de los momentos más impresionantes que se hayan visto en el cine consiguiendo taladrar interiormente a los personajes y mostrar, con una elegancia no exenta de brutalidad, el fin de uno y otro, llegó a hacerse famosa entre los aficionados porque una parte de los críticos franceses, y algunos norteamericanos como Andrew Sarris, la utilizaron para seguir arremetiendo contra el cine de William Wyler, siguiendo con la veda abierta en los años cuarenta por Roger Leenhardt y André Bazin. ¿Qué tenía esa secuencia para llamar la atención de ese modo? Sencillamente, que Wyler adoptó una planificación que se dio en llamar "psicológica" y quiso enfatizar la venganza de *Catherine* empequeñeciendo en el encuadre la figura de *Morris*, quien parece filmado en plano general distante, como si la cámara también quisiera alejarse definitivamente de él y dejarlo a solas con su fracaso: se decía que era un plano de enjuiciamiento moral. Sin embargo, se olvidaba que *Morris* no es el único personaje que se queda cultivando la soledad: también *Catherine*, a pesar de la contundencia de su revancha; y la secuencia contiene un plano que lo pone de manifiesto con tanta crudeza o más que en el caso de *Morris*, aunque de un modo más sutil: *Catherine* sube por la escalera en un plano construido igual –y con idéntico movimiento de cámara- que otro anterior que la mostraba subiendo hacia el mismo lugar, decepcionada su ilusión, después de haber comprendido que *Morris* no va a comparecer a buscarla y, por tanto, seguirá llevando la misma existencia gris y solitaria

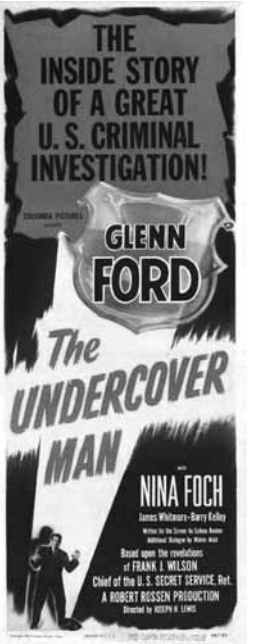
que había llevado hasta entonces. La escalera parece interminable en ambos casos. Esa contundencia fue el broche adecuado para cerrar ese trabajado álbum de estampas costumbristas decimonónicas que es **LA HEREDERA** y que basta para desmentir la opinión de que Wyler era un cineasta sin preocupaciones de estilo. En uno de sus grandes trabajos anteriores, **Desengaño** (*Dodsworth*, 1936), adaptación de una espléndida novela de Sinclair Lewis (editada en España con el título "Fuego otoñal") ya se había encargado de demostrarlo. ¿Quizá Wyler se crecía como cineasta a la hora de hacerse cargo de la adaptación de una buena obra literaria aunque fuese, como en este caso, por medio de una versión que suavizaba las famosas aristas estilísticas de Henry James para dejar al desnudo su propuesta temática?

Agnieszka Holland realizó en 1997 otra versión cinematográfica de la novela de Henry James, **Washington Square**, excesivamente impersonal y academicista que, ni de lejos, llegaba al nivel logrado por William Wyler.

Texto (extractos):

Joaquín Vallet Rodrigo, "La heredera", en cinearchivo.net
José María Latorre, "La heredera", en sección "Pantalla digital",
rev. Dirigido, mayo 2007.

Relajado y socarrón en las comedias, recio y viril en los westerns, arrogante y brutal en los thrillers, ***GLENN FORD*** se caracterizó siempre por su gran sobriedad, que convertía en natural a cualquier personaje por él interpretado. Aunque su fulgurante lanzamiento en **Gilda** (*id*., Charles Vidor, 1946) presagiara otra cosa, nunca fue una estrella de primerísima magnitud. De apariencia física vulgar y no excesivamente dotado para el arte dramático, Ford dispuso, sin embargo, de la suficiente flexibilidad como para imponer durante cuatro décadas su simpática y nada complicada imagen de americano medio, optimista y valeroso, dispuesto tanto a afrontar una carga de sioux como a defender una causa perdida o a perseguir a una peligrosa banda de gángsters.



Gwyllyn Samuel Newton Ford nació en Sainte-Christine-d'Auvergne, Portneuf, Québec (Canadá) el 1 de mayo de 1916. Cuarto hijo de un modesto empleado de ferrocarriles, a los siete años de edad se trasladó con su familia a Estados Unidos, afincándose en California. Mientras cursaba estudios en la Santa Mónica High School, el joven Ford empezó a interesarse vivamente por el teatro, a instancias del célebre actor Will Rogers, para quien trabajaba como mozo de cuadras. En 1932 abandonó Santa Mónica y se fue a Nueva York en busca de trabajo con que costearse sus propios estudios de actor. De Nueva York, Ford se trasladó a Chicago, en donde obtuvo un empleo estable como vendedor en unos grandes almacenes, lo cual le permitió volver a relacionarse con el teatro. A los pocos meses le llegó la oportunidad soñada: fue contratado por la popular compañía Santa Mónica Players para su gira veraniega. Su debut fue en "The Children's hour". En 1937, coincidiendo con el estreno del cortometraje de Paramount **Night in Manhattan** (Herbert Moulton) donde interpreta un pequeño papel, debuta en Broadway con "Broom for a Bride". Entonces, la Fox le hace unas

pruebas pero es desechado. En compensación, a su vuelta a California le ofrecieron un papel algo más consistente en la obra "Judgement Day". Tanto gustó su interpretación que la Columbia decidió ofrecerle un contrato.

El debut de Ford en Hollywood no tendría lugar, sin embargo, bajo la batuta de Columbia, estudio que le lanzó al estrellato y máximo responsable de la mayoría de sus películas de éxito hasta medida la década de los 50, en que la Metro tomó el relevo. Enterada la Fox del contrato de Ford, revisaron las pruebas y a toda prisa le ofrecieron un papel en el drama **Heaven with barbed wire fence** (Ricardo Cortez, 1939). Ya en la Columbia apenas mejoró las cosas. Era uno más del variado plantel de actores, entre los que Harry Cohn confiaba encontrar alguna estrella. En esas condiciones, sus primeras películas fueron modestas y de papeles irrelevantes. La película que le iba a abrir las puertas del estrellato fue otro drama, **Así acaba nuestra noche** (*So ends our night*, John Cromwell, 1941), donde, cedido a la United Artists, interpretó a un joven judío, víctima con su esposa, de los nazis. El éxito personal de Ford en esta película no pasó inadvertido a los dirigentes de la Columbia quienes le firmaron un contrato a largo plazo y le ofrecieron nuevos westerns que acabaron consagrándole como uno de los más consumados y recios cowboys que ha dado el cine. En 1942, Ford se alistó en la Marina norteamericana, en donde prestaría sus servicios durante el conflicto, alejándose temporalmente de las pantallas.

Una vez desmovilizado, la Columbia lo recibió con todos los honores, ofreciéndole por primera vez una superproducción, junto a la nueva bomba del estudio, Rita Hayworth. Aunque Ford se percató de que **Gilda** estaba planteada en función exclusiva del lucimiento de Rita, también advirtió las enormes posibilidades de su personaje, posiblemente el más popular de su extenso y variado repertorio: el aventurero *Johnny Farrell*, enfrentado por el amor de una antigua amante al hombre que le ha salvado la vida y le ha colocado al frente de sus turbios y lucrativos negocios. El papel requería reciedumbre y sobriedad, dos de las virtudes que más caracterizaban al actor. Aunque solo fuese por **Gilda**, Glenn Ford tendría su lugar de honor en el panteón de héroes cinematográficos. El éxito fue de tal magnitud que la Columbia le reconoció el status de estrella y le renovó el contrato por siete años más en condiciones muy favorables.

Glenn pasó de ser un desconocido actor del montón a uno de los más solicitados astros de Hollywood: por ejemplo, la Warner lo pidió prestado, a instancias de la mismísima Bette Davis, para protagonizar junto a ella **Un vida robada** (*A stolen life*, Curtis Bernhardt, 1946). Sin embargo, la Columbia menospreciaba el talento de su incipiente estrella y parecía no tener prisa en consolidar su ascenso. Ford volvió a la rutina con dramas y comedias inconsistentes y solo un western destacable **El hombre de Colorado** (*The man from Colorado*, Henry Levin, 1948). Con **Los amores de Carmen** (*The loves of Carmen*, Charles Vidor, 1948), la Columbia le volvió a brindar una costosa superproducción y su primera película en color. El nuevo encuentro erótico con la Hayworth también le convenía a priori, pues la estrella necesitaba con urgencia un nuevo éxito y, en casos así, la Columbia no escatimaba. Sin embargo, la fórmula no dio resultado.

La marcha ascendente de Ford se paralizó con este fracaso, y durante cuatro años el actor estuvo de nuevo inmerso en películas de bajo presupuesto y escasas virtudes, con excepciones: dos magníficas y trepidantes muestras de cine negro de serie B, **Relato criminal** (*The Undercover man*, Joseph H. Lewis, 1949) y **Drama en presidio** (*Convicted*, Henry Levin, 1950). En 1952, Hayworth y Ford vuelven a aparecer juntos en **La dama de Trinidad** (*Affair in Trinidad*, Vincent Sherman, 1952). La Columbia pensaba explotar la publicidad gratuita generada por Ford –por un desengaño amoroso, se había enrolado en la Legión Extranjera, después de una monumental noche de borrachera. Durante dos días se ignoró su paradero y se le dio por desaparecido-, a la vez que intentaba enderezar y vitalizar la decaída carrera de Rita: pero la película –con otra bofetada incluida- fracasó.

Y es entonces, año 1953, cuando sorprendentemente Ford va a iniciar su época dorada que se extenderá durante una década, trabajando para los mejores directores (a partir de 1955, sobre todo en la Metro) y apareciendo en no menos de una docena de películas de primera magnitud. La racha comenzó al ser cedido a la Universal para protagonizar el excelente western **El desertor del Álamo** (*The man from The Alamo*, Budd Boetticher, 1953). Siguió un colorista y bellamente abstracto film de aventuras para la RKO, **Cita en Honduras** (*Appointment in Honduras*, Jacques Tourneur, 1953).

Pero a su regreso a la Columbia le esperaba la mejor oportunidad de su carrera: la magistral **Los sobornados** (*The big heat*, Fritz Lang, 1953), tenso y salvaje film noir sobre la corrupción de los poderes públicos en una gran urbe. Ford encarnaba espléndidamente al idealista *inspector Bannion*, que desautorizado por sus superiores, debe abandonar su profesión y se entrega a una despiadada y personal guerra sin cuartel contra la banda de gángsters que controla la ciudad. Tan complacido quedo el actor con Lang que el realizador germano sería elegido por Ford para dirigir su siguiente proyecto: el brillante drama **Deseos humanos** (*Human Desire*, 1954), nueva versión del clásico de Jean Renoir **La bestia humana** (*La bête humaine*, 1938), basado a su vez en la popular novela de Zola. Prestado de nuevo a la Metro, cosecha otro de sus mayores éxitos con **Semilla de maldad** (*The Blackboard jungle*, Richard Brooks, 1955), drama social adaptación de un best-seller de Evan Hunter sobre un profesor amenazado por una pandilla de violentos delincuentes. Rápidamente, los ejecutivos de la Metro llegaron a la conclusión de que Ford podía llenar el hueco dejado por Clark Gable, y le ofrecieron un contrato en exclusiva por 25 años. De esta manera se convertía en la última gran estrella ligada a un estudio, junto a Rock Hudson y Tony Curtis (en Universal) y Jerry Lewis (en Paramount).

Su primer gran éxito en Metro –tras un notabilísimo western a redescubrir **Llega un pistolero** (*The fastest gun alive*, Russell Rouse, 1956)- será la agradable comedia, junto a Marlon Brando, **La casa de té de la luna de agosto** (*The teahouse of the August Moon*, Daniel Mann,1956). Disponiendo de la cláusula de su contrato que le permitía rodar una película al año fuera de la Metro, Ford vuelve a Columbia tentado por un magnífico papel en el estupendo western de Delmer Daves, **Jubal** (*id.*, 1956). La buena acogida del film y la amistosa relación entablada entre él y Daves los volvió a reunir en dos extraordinarios, antológicos, westerns. **El tren de las 3:10** (*3:10 to Yuma*, 1957), acertada transposición al Far West de la historia de Fausto y Mefistófeles: Ford siempre consideró esta película como su mejor interpretación en un memorable papel de villano. Por su parte, **COWBOY**, representó una visión inédita y casi documental de la vida de los cowboys, bastante más dura de lo reflejado hasta entonces en la pantalla. A la vista de tan excelentes resultados, Metro le ofreció dos westerns muy diferentes: el cómico **Furia en el valle** (*The sheepman*, George Marshall, 1958) y el épico –y magnífico- **Cimarrón** (*id.*, Anthony Mann, 1960). Tras varias comedias de enredo dirigidas por George Marshall y coprotagonizadas junto a Debbie Reynolds, le llegará su oportunidad de demostrar sus estimables dotes para la comedia con **Un gangster para un milagro** (*Pocketful of Miracles*, Frank Capra, 1961), maravillosa obra, otra vez junto a Bette Davis. Y acto seguido la Metro lo incluye en la casi magistral **Los cuatro jinetes del Apocalipsis** (*The four horsemen of the Apocalypse*, 1962), su primera colaboración con el genial Vincente Minnelli –con quien volverá a trabajar en la muy brillante comedia **El noviazgo del padre de Eddie** (*The courtship of Eddie's father*, 1963)-. Con ésta

y con el fascinante y espléndido thriller **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER** (*Experiment in terror*, Blake Edwards, 1962), Ford dará por cerrada su participación en producciones de serie A. A partir de aquí, films de diferentes géneros pero todos de serie B –algunos tan brillantes como el drama con ribetes de intriga **Los pasos del destino** (*Fate is the hunter*, Ralph Nelson, 1964)- y un lento declinar de su popularidad.

Sin embargo ésta se recuperará, vía televisión, en los años 70 al encarnar al *sheriff Cade* de la serie **Sam Cade** (*Cade's county*, 1971). Y como tantos otros actores y actrices clásicos se paseo en esta década entre telefilms, series y pequeños papeles en grandes producciones de esos años como **La batalla de Midway** (*Midway*, Jack Smight, 1976) y sobre todo, y muy especialmente, encarnando a "*Pa" Kent*, el padre terrestre de *Supermán*, en la magistral **Supermán** (*id.*, Richard Donner, 1978). Su último trabajo fue el telefilm **Veredicto final** (*Final verdict*, Jack Fish, 1991).

Glenn Ford fallecía, a la edad de 90 años, el 30 de agosto de 2006.

Martes 25 octubre • 21 h.
Aula Magna de la Facultad de Ciencias

COWBOY
(1958) • EE.UU. • 92 min.

Título Orig.- Cowboy. **Director.-** Delmer Daves. **Argumento.-** La novela "My reminiscences as a cowboy" (1930) de Frank Norris. **Guión.-** Edmund H. North & Dalton Trumbo. **Fotografía.-** Charles Lawton Jr. (1.85:1 - Technicolor). **Montaje.-** Al Clark & William Lyon. **Música.-** George Duning. **Productor.-** Julian Blaustein. **Producción.-** Columbia Pictures. **Intérpretes**.- Glenn Ford (*Tom Reese*), Jack Lemmon (*Frank Harris*), Anna Kashfi (*María Vidal*), Brian Donlevy (*Doc Bender*), Dick York (*Charlie*), Richard Jaeckel (*Paul Curtis*), James Westerfield (*Mike Adams*), King Donovan (*Joe Capper*), Vaughn Taylor (*sr. Fowler*). ***Versión original en inglés con subtítulos en español.***

1 candidatura a los Oscars: Montaje.

Película nº 56 de la filmografía de Glenn Ford (de 110 como actor)
Película nº 20 de la filmografía de Delmer Daves (de 30 como director)

Música de sala:
El tren de las 3:10 (*3:10 to Yuma*, 1957) de Delmes Daves
Banda sonora original de **George Duning**

"Me gusta el western que sólo puede concebirse en decorados naturales. El western forma parte de mí mismo. Siento morriña cuando hace mucho tiempo que no he ido a estas tierras, a estos desiertos".
Delmer Daves

A lo largo de los westerns de Delmer Daves aparece una nueva visión del hombre del Oeste confrontado a su medio. Esta aproximación documental se realiza ciertamente a nivel del decorado, de la aprehensión de las formas, pero también en lo que

concierne a la captación de los diversos tipos humanos que evolucionan en este marco realista. Con honestidad y objetividad Daves se consagró a esclarecer bajo una nueva luz al héroe del Oeste, a situarlo en una realidad que no fuese la del mito, resumiendo, a descubrirlo mejor conservando en él, paradójicamente, su innata ambigüedad, es decir, su indefectible cualidad de hombre.

Nacido en el Oeste, habiendo vivido una época entre los Navajos y los Hopis, cuyas costumbres aprendió, provisto de abuelos pioneros, Daves no tiene sino ventajas para llevar a la pantalla la realidad física de una tierra que siente profundamente y de la que capta el mensaje incomprensible para el profano. Se trata, pues, de una relación pasional entre un hombre y un género cinematográfico.

Los mejores westerns de Delmer Daves, frutos de una reflexión bipolar, de una investigación estructural y estética sobre una concepción común de lo real, nos restituyen un Oeste verídico, sucio, polvoriento y apestoso –**COWBOY**-, donde cada gesto equivale a su carga de trabajo y de dolor -**El tren de las 3:10**, *3.10 to Yuma*, 1957- donde la ambigüedad de las motivaciones y de los actos teje una sutil trama entre las nociones básicas del Bien y del Mal, hasta que la realidad de los personajes aparece a plena luz en el paroxismo de las pasiones -**El árbol del ahorcado**, *The hanging tree*, 1959- o (y) en el tácito y nuevo reconocimiento que cada uno hace de sí y de los otros –**El tren de las 3:10**, **El árbol del ahorcado**, **COWBOY**, **Flecha rota** (*Broken arrow*, 1950). Daves confiere una nueva verdad al héroe del western y, paradójicamente, esta preocupación por desnudar todo, física y psicológicamente, transmuta la profunda unicidad de los

personajes y del decorado, elevando su relación al nivel de la poesía. Esta relación privilegiada no se convierte nunca, sin embargo, en una visión unívoca del mundo; por el contrario, permanece profundamente dependiente (o más bien, interdependiente) de, la realidad concreta de éste, la misma del universo de Daves: *"Siempre he empleado un estilo documental, sea el tema contemporáneo a no"*. Ciertamente, Bertrand Tavernier tiene razón al ver en el héroe de Daves y sus hermanos *"hombres sencillos que solamente en contacto con la vida, con la experiencia, se forjarán un ideal, aprenderán a juzgar con integridad, a amar una manera de vivir diferente de la suya, una civilización, una mujer…"*

COWBOY no cuenta el aprendizaje de un oficio sino, más bien, de una forma de ver y entender la vida. El recepcionista de un hotel de Chicago, *Frank Harris* (Jack Lemmon[1]), decide dejar su trabajo para aprender la vida de cowboy. Hay un motivo oculto: está enamorado de la hija de un hacendado mexicano, *María Vidal* (Anna Kashfi), y

1. Un actor cuya presencia resulta un tanto extraña en un western, pero al final acaba revelándose una feliz elección de casting: del mismo modo que Lemmon es un intérprete que parece perdido dentro de un género que no es aquél por el cual suele ser más conocido, ello redunda en beneficio de su personaje, ese empleado de hotel que se ve envuelto de la noche a la mañana en un mundo, el de los cowboys, que le es ajeno y cuya integración dentro del mismo constituye el nudo de la película.

toma como excusa ese aprendizaje para ir a Guadalupe, donde vive su amada, la cual ha sido obligada por su padre a abandonar Chicago. ¿Qué sabe *Frank* de la vida del cowboy, qué le atrae de ella para tomar la decisión? Su única relación con ellos ha consistido hasta entonces en ser testigo de la conducta que sigue en el hotel un grupo de alborotadores cowboys comandado por *Tom Reese* (Glenn Ford): baño caliente, prostitutas, whisky, ópera y una partida de póker en la que las ganancias del trabajo se diluyen entre trago y trago; también ha visto, sobresaltado, cómo *Tom* dispara desde la bañera contra una cucaracha que corretea por la pared de la habitación. Pero nada de eso importa: el objetivo de *Frank* es llegar a Guadalupe y reencontrarse con su amada *María*; él tiene el dinero que *Tom* necesita y éste, a su vez, la forma de hacerle llegar a Guadalupe. El azar y la necesidad une a dos hombres de carácter diferente: *Tom* es un cowboy habituado a la vida dura; *Frank*, por su parte, conocerá la dureza de las condiciones de vida del cowboy. Esta es, más o menos, la base temática sobre la que se apoya **COWBOY**. Es probable que en el Hollywood de los cincuenta no hubiera un realizador más adecuado que Delmer Daves para encargarse de un film en el que la idea del aprendizaje y el enfrentamiento de mundos opuestos conviven con el interés por la etnología, y en el que ésta adquiere la naturaleza de una ceremonia. En sus westerns -y no sólo en ellos: véase también **El tesoro del cóndor de oro** (*Treasure of the Golden Condor*, 1953) y **Ave del paraíso** (*Bird of Paradise*, 1951)- Daves siempre había combinado el amor por la tierra, por el paisaje, con el interés por las costumbres y por las condiciones de vida (los indios en **Flecha rota**, las formas de supervivencia en **La ley del talión**, *The last wagon*, 1956); y, teniendo en cuenta que el punto de vista dominante en el relato era el del recién llegado al oficio (*Frank*), pocos podían encargarse mejor que Daves de seguir a un grupo de cowboys en su doble tarea de com-

prar y trasladar reses, puesto que la forma de vida del grupo adquiría, visto a través de los ojos de *Frank*, ese carácter de ceremonia, de rito; las convenciones que suelen acompañar a los films sobre la conducción de reses -el campamento a la luz de la fogata, las charlas nocturnas de los cowboys o las peleas entre ellos, planos generales que muestran a los vaqueros y a las reses, el esfuerzo de vadear un río, la amenaza de los indios o de los cuatreros, la estampida...- son objeto de un tratamiento más litúrgico[2] que físico: estamos más cerca de **La ley del talión** que de **Río Rojo** (*Red river*, 1948), sin duda el western más representativo del tema, tal vez porque, a diferencia de Howard Hawks, Daves muestra más interés por el sentido ritual de los hechos que por la conducta de los personajes: no en vano, el fondo de las secuencias nocturnas está cubierto por un intenso negro que pone al desnudo -o los lleva a su "grado cero", como habría dicho Roland Barthes-, los movimientos, las palabras y los gestos del grupo de cowboys, notablemente en la secuencia en la que tras un juego presuntamente viril, un vaquero (Strother Martin) sucumbe a la mordedura de una serpiente venenosa (al cierre, un leve movimiento en grúa muestra a *Frank* de espaldas, lejos del grupo de vaqueros, mirando de frente a la cámara). Por fortuna, Daves no se dedica a cultivar la mística de la virilidad -hay en todo momento una mirada crítica[3], sea hacia el personaje de *Tom*, hacia el de *Frank* o hacia los otros

2. Un aspecto particularmente llamativo del film reside en su manera de romper con algunos tópicos westernianos, bien sea mediante una frustración de las expectativas del espectador (cf. el intento de robo de ganado por parte de los comanches, que se resuelve sin que se intercambie un solo disparo entre estos últimos y los cowboys), o bien mediante audaces elipsis que pasan por alto elementos que podrían haber introducido espectacularidad al relato: véase la transición con que Daves pasa de la situación de peligro en la que se encuentra metido el cowboy *Charlie* (Dick York), borracho y achuchando a una mujer mejicana en presencia de su marido, a la imagen del propio *Charlie* al día siguiente, herido en un brazo pero dispuesto a seguir su camino; o el tiroteo, fuera de campo, que enfrenta al viejo pistolero *Doc Bender* (Brian Donlevy) con un antiguo amigo suyo y que se salda con la muerte de este último y el posterior suicidio por ahorcamiento del primero.

3. Los momentos más ásperos son los relativos a la manera de entender el compañerismo: tras lo de la serpiente, uno de los cowboys, *Paul*, responsable de la muerte de su compañero, aprovecha su defunción para quitarle las botas, sin que nadie, excepto *Frank*, se indigne ante ello; más tarde, *Frank* se peleará con *Tom* porque quiere regresar al pueblo y ayudar a *Charlie* porque está metiéndose en líos. Lo que ocurre es que tras esas actitudes de *Paul* y *Tom* no se esconde otra cosa que un acerado instinto de supervivencia, la propia (*Paul*), la del grupo de cowboys (*Tom*).

vaqueros-: en **COWBOY** existen, combinadas, una seca épica diurna y una melancolía nocturna que obran el efecto de convertir la trama argumental no en un relato sino en una cadena de hechos vistos con el interés de un aficionado a la etnología.

El personaje de *Tom* aparece primeramente como el más despiadado de los mentores respecto al desgraciado *Frank*, pero el espectador no tarda en darse cuenta hasta qué punto el joven mequetrefe del comienzo de la película puede convertirse en una máquina sin alma, cogido como está en el engranaje de lo que él cree ser una ambición moral: hacerse más duro de lo que es y negar así su profunda humanidad: *"en vez de endurecerte te has convertido en un desgraciado"*, le espeta *Tom*. Es entonces cuando la sana dureza de éste aparece como la exacta estimación hecha por un hombre de su relación con el mundo.

El héroe davesiano, hombre semejante a sus hermanos, desmitifica el universo del western. Amigo de los indios, es consciente de la injusticia del mundo de los blancos, pero rechaza las soluciones extremistas (**Flecha rota**); hombre al margen de la ley, su ética personal le eleva por encima de ésta y nos obliga a admirarle (**El tren de las 3:10**); conductor de hombres y de rebaños, su dureza aparente es el producto de una acsesis y se revela finalmente benéfica para la colectividad de la que se hace cargo (**COWBOY**). En este Oeste liberado de los oropeles del mito, los indios vuelven a ser hombres igual que los bandidos, en un mundo donde los valores morales no son ya dados a priori. En la gran pantalla de cinemascope, la saga de la "Old Chisholm trail" halla de nuevo su sudor y su polvo originales, a la vez que la muerte no se imputa más a los indios, que se limitan a robar animales extraviados, sino a un estúpido juego nacido de la triste rutina de la pista. Encontramos aquí también el tema del Oeste que envejece, y si los rebaños continúan su anábasis, los cowboys se han convertido en burgueses en potencia que, cobrada su paga, prefieren el "belcanto" a las viejas canciones del Oeste o de otros lugares y el hotel de lujo a los duros vivaques. En la narración de un mundo tal como fue, Daves evita por encima de todo el romanticismo fácil y el efectismo. Hay que haber visto la citada escena de la serpiente para calibrar lo que la muerte de un hombre puede implicar de angustia, de tragedia y de absurdez cuando nos es mostrada por este cineasta.

En **COWBOY**, *Tom Reese* y *Frank Harris* acaban siendo las dos caras de una misma moneda, como demuestra esa sarcástica pero, en el fondo, amarga escena final, en la que *Frank* dispara contra una mosca en la pared del cuarto de baño del hotel donde él y *Tom* toman un baño caliente, tal y como hemos visto hacer a *Tom* al principio del film. La inteligencia del planteamiento de **COWBOY** reside en su destreza para mostrar subjetivamente las dificultades de un personaje "sensible" en un contexto "insensible", y de este modo conducir al espectador hacia el fondo objetivo de un relato donde acaba

brillando la cotidianeidad de un grupo de trabajadores que, por encima de sus imperfecciones, no hacen otra cosa que comportarse como seres humanos.

Delmer Daves o el hombre honrado del western, en el sentido más noble de la expresión. Es, sin duda, porque siente muy íntimamente lo duro que fue el Oeste por lo que se le escapa cierta forma de humor: el Oeste no fue siempre divertido.

Texto (extractos):

Georges-Albert Astre & Albert-Patrick Hoarau, **El universo del western**, Fundamentos, 1986.

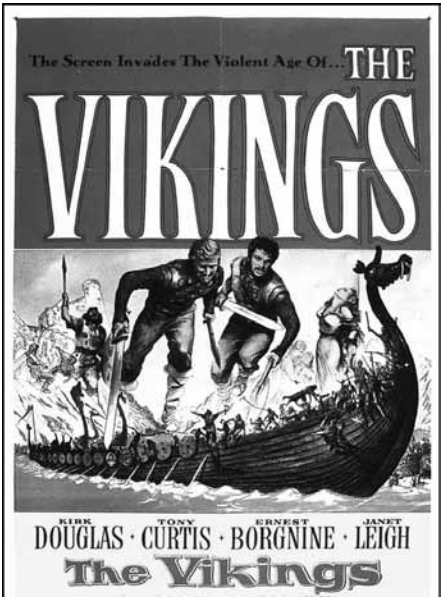
José Mª Latorre, "Cowboy", en sección "Última sesión", rev. Dirigido, febrero 2001.

Tomás Fernández Valentí, "Cowboy: un modo de vida", en cinearchivo.net

AA.VV., **Las Estrellas: La Historia del cine en sus mitos**, vol. 5º, Ediciones Urbión, 1981.

Entre los muchos actores surgidos en el cine norteamericano recién acabada la segunda contienda mundial, pocos aseguraron la continuidad de su carrera con tanta contundencia y éxito arrollador como ***KIRK DOUGLAS***. Su vitalidad a toda prueba, su extraordinaria fuerza interpretativa y su acusada naturaleza combativa, que confiere autenticidad a las numerosas situaciones violentas que son frecuentes en sus películas, lo convirtieron enseguida en una de las más rutilantes estrellas de la postguerra, que, exenta de contratos prolongados con los estudios, apenas se vio afectada por el desvanecimiento súbito del star-system. Calificado por algunos de jactancioso, egoísta y resentido, y por otros de una de las estrellas más viriles de la pantalla, destaca en Kirk Douglas su conocida postura de honestidad artística, que le ha llevado siempre a responsabilizarse a fondo con su actividad interpretativa, a la que el actor considera como un medio intelectual de mantenerse coherente con su forma de pensar. "*De todas las estrellas perdurables, Douglas es, tal vez, la menos relajada*", escribió Pauline Kael refiriéndose a su desmesurada y compulsiva implicación emocional con los atormentados e impetuosos personajes que le tocaron en suerte, que le labraron su fama de duro y le valieron el apodo de "el hombre más odiado de Hollywood".

Único varón entre los siete retoños de un humilde matrimonio de campesinos rusos judíos, emigrados a América en 1910, Isur Danielovitch Demsky, verdadero nombre del actor, nació el 9 de diciembre de 1916 en Amsterdam, pequeña ciudad industrial del estado de Nueva York próxima a Albany. Abandonado por su padre a los cinco años, el pequeño Izzy, como cariñosamente era llamado, tuvo que alternar desde niño trabajo y escuela para contribuir a la economía familiar de su madre y seis hermanas. Los primeros contactos de Izzy con el teatro tuvieron lugar durante su estancia en la Wilbur Lynch High School,



en donde la profesora Louise Livingston le tomó bajo su protección y le inició en la poesía y el arte dramático. Pronto, el arrogante e infatigable Izzy participaría en las funciones escolares e incluso competiría en concursos de oratoria y prosodia, ganando una medalla por recitar el poema "Across the border" (1910) de Sophie Jewett. Entre 1935 y 1939, Isadore Demsky – como se hacía llamar- estudió duramente, fortaleció su cuerpo con la práctica de numerosos deportes (fue campeón universitario de lucha), prosiguió sus actividades teatrales y trabajó de jardinero y de conserje para sobrevivir. Se trasladó a Nueva York, donde, una vez más gracias a su perseverancia y poder de persuasión, logró ser admitido en la American Academy of Dramatic Arts, que creó para él una beca especial al no quedar disponible ninguna de las habituales. Por aquella época adoptó su definitivo nombre profesional: Douglas, por su admirado Fairbanks, y Kirk *"simplemente porque suena moderno"*. En 1941, acabados sus estudios, Kirk debutó en Broadway con "Spring again". Contratado por Katherine Cornell para su nuevo montaje de "The three sisters", en donde interpretaba varios papeles episódicos, aparte de trabajar como ayudante de dirección, la guerra echó abajo todos sus planes y el actor hubo de interrumpir bruscamente su recién iniciada carrera teatral. Rechazado como piloto, Kirk se alistó en la marina y, destinado con la graduación de alférez de fragata al equipo de comunicaciones de una patrullera antisubmarina, fue herido en el Pacífico Sur y desmovilizado en 1944.

A su regreso a Nueva York, y tras no ser aceptado en el musical "On the town", Kirk consiguió su primera gran oportunidad al sustituir a Richard Widmark en la comedia "Kiss and tell". El sueño de Kirk continuaba siendo el teatro, donde esperaba consagrarse como estrella. Sin embargo, una imprevista oferta de Hollywood trastocó todos sus planes. *"Hall B. Wallis me dijo que le gustaría hacerme una prueba, lo cual me asustó porque nunca había pensado en la posibilidad de trabajar en el cine"*. En principio, pareció rechazar el ofrecimiento. Pero cuando su última obra se suspendió por falta de público, reconsideró la propuesta de Wallis y se presentó en las oficinas de la Paramount.

Su primera aparición no se hizo esperar, y en 1946 fue incluido en el reparto del excelente thriller **El extraño amor de Martha Ivers** (*The strange love of Martha Ivers*,

Lewis Milestone): daba vida a un joven perverso y mezquino. Y durante varios años los productores se negaron a que se saliera de este molde, aunque su tumultuoso temperamento y su inagotable caudal de energía y vitalidad eran difícilmente aplicables a los débiles y acobardados personajes que le asignaban. Ninguno de los personajes que interpretó en títulos, por otro lado excelentes, como **Retorno al pasado** (*Out of the past*, Jacques Tourneur, 1947) o **Carta a tres esposas** (*A letter to three wives*, Joseph L. Mankiewicz, 1949), tenían apenas algo que ver con la imagen que más tarde impondría Douglas.

Pero todo cambio cuando, en contra de la opinión de su agente y amigos, aceptó el protagonista –un boxeador cínico y sin escrúpulos- de **El ídolo de barro** (*Champion*, Mark Robson, 1950), un éxito inesperado –y su primera candidatura al Oscar como actor principal- que hizo que los grandes estudios le ofrecieran tentadores contratos, siendo Warner el ganador. El film, además, le proporcionó el ingrediente primordial que luego conformaría su imagen: el acusado masoquismo de sus mejores caracterizaciones. Al igual que Marlon Brando, Douglas gustó en sus películas de humillaciones y brutales correctivos, tal vez para contrarrestar un poco la desmedida prepotencia y la desbordante energía de sus personajes más habituales. Salvo raras excepciones, los papeles que en lo sucesivo el actor encarnará en la pantalla responderán a este talante y labrarán su fama de sufrido, esforzado y agresivo luchador. Su siguiente demostración de esto será como músico de jazz alcoholizado en la notable **El trompetista** (*Young man with a horn*, Michael Curtiz, 1950).

Es el inicio de su gran década, la de los 50, de su consagración absoluta, y que se extenderá hasta bien entrados los 60. A estos años corresponden joyas del cine, films que oscilan entre lo magistral y lo soberbio, y en géneros tan variados como el western, el cine negro, el cine de aventuras, el drama histórico, el cine bélico o el melodrama, como por ejemplo **Camino de la horca** (*Along the Great Divide*, Raoul Walsh, 1951), **El gran carnaval** (*Ace in the hole*, Billy Wilder, 1951), **Brigada 21** (*Detective story*, William Wyler,1951), **Río de sangre** (*The big sky*, Howard Hawks, 1952), **Cautivos del mal**

(*The bad and the beautiful*, Vincente Minnelli, 1952) –su segunda candidatura-, **Hombres olvidados** (*The juggler*, Edward Dmytryk, 1953), **Ulises** (*Ulisse*, Mario Camerini, 1954), **20.000 leguas de viaje submarino** (*20.000 leagues under the sea*, Richard Fleischer, 1954), **La pradera sin ley** (*Man without a star*, King Vidor, 1955), **El loco del pelo rojo** (*Lust for life*, Vincente Minnelli, 1956) –tercera y última candidatura-, **Duelo de titanes** (*Gunfight at O.K. Corral*, John Sturges, 1957), **Senderos de gloria** (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957), **Los vikingos** (*The vikings*, Richard Fleischer, 1958) y **El último tren de Gun Hill** (*Last train from Gun Hill*, John Sturges, 1959). Es también en esta década, en concreto en 1955, cuando creará su propia productora llamada Bryna en honor a su madre, con la que producirá **Senderos de gloria** o **El último tren de Gun Hill**.

Precisamente los años 60 se abren para Douglas con dos producciones Bryna: el extraordinario melodrama **UN EXTRAÑO EN MI VIDA** (*Strangers when we meet*, Richard Quine, 1960), y uno de sus films más emblemáticos, la magistral **Espartaco** (*Spartacus*, Stanley Kubrick & Anthony Mann, 1960). Dos westerns tan extraños como admirables, **El último atardecer** (*The last sunset*, Robert Aldrich, 1961) y **LOS VALIENTES ANDAN SOLOS** (*Lonely are the brave*, David Miller, 1962) –su película favorita-; la excelente continuación de **Cautivos del mal**, **Dos semanas en otra ciudad** (*Two weeks in another town*, Vincente Minnelli, 1962); el magistral thriller conspirativo **Siete días de mayo** (*Seven days in may*, John Frankenheimer, 1964); dos notabilísimos relatos bélicos, **Primera victoria** (*In harm's way*, Otto Preminger, 1965) y **Los héroes de Telemark** (*The heroes of Telemark*, Anthony Mann, 1965) y el soberbio y arriesgado drama, **El compromiso** (*The arrangement*, Elia Kazan, 1969) son una buena muestra de su nivel en esta década.

Con los años 70 y los cambios que se llevan produciendo -y se aceleraran ahora- en Hollywood –la llegada de los cineastas del llamado "Nuevo Hollywood"-, su carrera, como la de tantas estrellas de su generación, comienza un lento e inexsorable declive. Lo más destacado sería, de un lado, su debut –correcto no más- en la dirección con el film de aventuras, de piratas para más señas, **Pata de palo** (*Scalawag*, 1973), seguido del western –bastante más logrado- **Los justicieros del oeste** (*Posse*, 1975). De otro y en el terreno interpretativo, además de en sus propios films, destacar su trabajo, quizás sea su última gran interpretación, en el magistral y corrosivo western **El día de los tramposos** (*There was a crooked man…*, Joseph L. Mankiewicz, 1970), seguido por su gran actuación en la sobresaliente **La furia** (*The fury*, 1978) –la primera de sus dos películas con uno de los jóvenes genios del "Nuevo Hollywood", el gran Brian De Palma: la otra es **Una familia de locos** (*Home movies*, 1979)-.

A excepción de su presencia en dos muestras del cine de ciencia ficción tan de moda en esta década, **Saturno 3** (*Saturn 3*, Stanley Donen, 1980) y **El final de la cuenta atrás** (*The final countdown*, Don Taylor, 1980), y del curioso western australia-

no **El hombre de Río Nevado** (*The man from Snowy River*, George Miller, 1982), los 80 pasan para Douglas entre films y telefilms de escasa calidad y trascendencia. Tras sobrevivir a un accidente de helicóptero en 1991 y a un infarto en 1996 –ese mismo año recibe un Oscar de Honor-, vuelve al cine en 1999 con la funcional comedia **Diamonds** (*id.*, John Asher) y protagoniza junto a su hijo Michael el insulso melodrama **Cosas de familia** (*It runs in the family*, Fred Schepisi, 2003). Premiado con el Oso de Oro honorífico del Festival de Berlín en 2001, su último trabajo data de 2008, en el curioso telefilm franco-australiano que homenajea a la edad de oro del cine negro norteamericano, **Los asesinatos del Empire State** (*Meurtres à l'Empire State Building*, William Karel).

Kirk Douglas cumplirá 100 años el próximo 9 de diciembre de este 2016.

Viernes 4 noviembre • 21 h.
Aula Magna de la Facultad de Ciencias

UN EXTRAÑO EN MI VIDA
(1960) • EE.UU. • 117 min.

Título Orig.- Strangers when we meet. **Director.-** Richard Quine. **Argumento.-** La novela homónima (1958) de Evan Hunter. **Guión.-** Evan Hunter. **Fotografía.-** Charles Lang, Jr. (Cinemascope 2.35:1 – Eastmancolor). **Montaje.-** Charles Nelson. **Música.-** George Duning. **Productor.-** Richard Quine. **Producción.-** Bryna Productions – Richard Quine Productions. **Intérpretes**.- Kirk Douglas (*Larry Coe*), Kim Novak (*Maggie Gault*), Walter Matthau (*Félix Anders*), Ernie Kovacs (*Roger Altar*), Barbara Rush (*Eve Coe*), Virginia Bruce (*sra. Wagner*), Kent Smith (*Stanley Baxter*), Helen Gallagher (*Betty Anders*), John Bryant (*Ken Gault*), Roberta Shore (*Linda Harder*), Nancy Kovack (*Marcia*), Ernest Sarracino (*Frank Di Labbia*). ***Versión original en inglés con subtítulos en español***.

Película nº 33 de la filmografía de Kirk Douglas (de 91 como actor)
Película nº 25 de la filmografía de Richard Quine (de 45 como director)

Música de sala:
Música de las películas de Kirk Douglas
(*de Retorno al pasado, El loco del pelo rojo y Duelo de titanes a Los vikingos, Espartaco y La Furia)*

Hablar de Richard Quine (1920-1989) supone referirse a uno de los realizadores más interesantes del cine norteamericano de los años cincuenta y sesenta; y, por desgracia, también representa hacerlo de una de las trayectorias profesionales más desgraciadas de la historia de Hollywood. Dejando aparte una serie de trágicas circunstancias de su vida privada -el accidente de caza que dejó paralítica a su primera esposa, de la cual acabó divorciándose; y su propio final, quitándose la vida de un disparo-, Quine protagonizó en los últimos años de su carrera la que quizá sea la mayor decadencia artística que sufriera ningún cineasta de su generación y, sobre todo, de su

categoría, como atestiguan sus trabajos para televisión durante los años setenta -entre ellos, diversos episodios de la popular serie **Colombo**-, y, ya para la pantalla grande, un thriller de suspense tan mediocre como **W, suspense más allá de las palabras** (*W*,1974) o una comedia tan infame como **El estrafalario prisionero de Zenda** (*The prisoner of Zenda*,1979), protagonizada por Peter Sellers, a quien volvería a dirigir, brevemente y de manera no acreditada, en la película que cierra la filmografía de ambos: **El diabólico plan del Dr. Fu-Manchú** (*The fiendish plot of Dr. Fu Manchu*,1980), en parte filmada asimismo por el propio Sellers a pesar de que conste realizada por Piers Haggard; incluso hay quien afirma que la relegación de Quine como director de semejantes productos tuvo no poco que ver en su dramática decisión de suicidarse.

Pero aquí vamos a recordar al mejor Richard Quine: el elegante director de films noir como **La senda equivocada** (*Drive a crooked road*, 1954) y **La casa nº 322** (*Pushover*,1954), del simpático musical **Mi hermana Elena** (*My sister Eileen*,1955), de excelentes comedias como **Me enamoré de una bruja** (*Bell, book and candle*,1958), **La misteriosa dama de negro** (*The notorious landlady*, 1962), **Encuentro en París** (*Paris-When it sizzles*, 1964), **La pícara soltera** (*Sex and the single girl*, 1964) y **Cómo matar a la propia esposa** (*How to murder your wife*, 1965), y de melodramas como **El mundo de Suzie Wong** (*The world of Suzie Wong*, 1960) o, sobre todo, el título que aquí traemos a colación: **UN EXTRAÑO EN MI VIDA**. Este último, producción para Columbia Pictures del propio Quine y de Bryna Productions, la productora de Kirk Douglas, protagonista masculino del film, parte a su vez de una novela, adaptada al cine por su mismo autor, original de Evan Hunter, al cual los aficionados a la novela policíaca recordarán sobre todo por su seudónimo habitual, Ed McBain.

UN EXTRAÑO EN MI VIDA es un espléndido melodrama y uno de los mejores trabajos de Quine, si no el mejor, del cual llama la atención el excepcional tratamiento visual y narrativo del realizador, gracias al cual la aparentemente vulgar premisa dramática que al principio lo sostiene (y que, a medida que avanza el relato, acaba revelándose, asimismo, llena de sugerentes complejidades) se transforma en una sublime historia de amor imposible y una amarga digresión sobre la hipocresía social y la falsedad de las apariencias. De hecho, cuando hablamos de "vulgaridad" nos referimos a la percepción que, a simple vista, tiene para el entorno que les rodea el romance adúltero del arquitecto *Larry Coe* (un soberbio Kirk Douglas) y el ama de casa *Maggie Gault* (una brillante Kim Novak). "Vulgaridad", asimismo, puesta en boca de un tercer personaje, el sibilino vecino de *Larry*, *Félix Anders* (un extraordinario Walter Matthau), también a simple vista un hombre-casado-y-padre-de-familia que, bajo esa hipócrita apariencia de respetabilidad, es amigo de practicar "sotto vocce" el adulterio. Dicho de otro modo, *Félix* vendría a ser la personificación de cierto orden social, moral y ético establecido, incapaz de entender que lo que mueve a *Larry* y *Maggie* a lanzarse el uno a los brazos del otro no es el aburrimiento (como en el caso de *Félix* o el del resto de hombres y mujeres de su misma ralea), sino por el contrario un desesperado impulso de huir de ese entorno. Si bien es verdad que, en un primer momento, lo que llama la atención de *Larry* es la impresionante belleza de *Maggie* (la misma que atrae a todos los hombres que la ven; incluso, en un apunte lleno de ironía, a uno de los pequeños hijos de *Larry*), más adelante ambos se darán cuenta de que su mutua atracción se deriva no tanto de lo físico como, sobre todo, de un sincero reconocimiento de su diferencia: *Larry* y *Maggie* se aman porque se sienten diferentes a los demás: porque hay en ellos una sensibilidad que les hace distintos al resto de habitantes del lujoso barrio residencial de Los Ángeles donde ambos viven y que suelen practicar a escondidas el adulterio como forma de combatir el tedio de sus vacías existencias.

Quine maneja este material dramático con un desusado talento para sugerir, en ocasiones con un simple cambio de posición de la cámara dentro de una misma secuencia, la contraposición de mundos, de maneras de entender la vida, que subyace en el fondo del relato. Véase, por ejemplo, cómo en determinadas escenas encuadra a *Larry* y *Maggie* en plano general y ligero semipicado para mostrarlos integrados en la comunidad en la cual se hallan inmersos, y cómo, a continuación, desciende suavemente la cámara con la grúa en los momentos en los cuales ambos se encuentran, se relacionan entre sí, situándolos al mismo nivel: haciéndoles compartir un mundo que tan sólo les pertenece a ellos. Llama la atención, asimismo, el sutil paralelismo que se establece entre la evolución del romance prohibido de la pareja protagonista y el proceso de erección de la nueva casa que ha diseñado *Larry* imponiendo sus propias ideas en lo que a arquitectura se refiere; se crea, de este modo, una equivalencia entre el amor de *Larry* hacia *Maggie*, en cuanto liberación de ese contexto social que le oprime, y el de *Larry* hacia la arquitectura, en cuanto liberación de su creatividad. Dicho paralelismo culmina precisamente en la secuencia final, cuya belleza formal, estética e incluso lírica la inscribe entre las mejores páginas legadas por Richard Quine: la última conversación de *Larry* y *Maggie* en la casa ya terminada, a modo de idílica representación de un inexistente paraíso terrenal, donde *Larry* expresa su sueño imposible de construir un muro gigantesco que rodease la vivienda, en la cual vivi-

rían, solos y aislados del resto de la humanidad, él y *Maggie*. Mas el suyo es un amor excesivamente constreñido por aquel entorno y las propias circunstancias personales de los protagonistas -como les ocurría, salvando las distancias, a los desdichados amantes del clásico de David Lean **Breve encuentro** (*Brief encounter*,1945)-, tal y como Quine se ha encargado de dejar bien claro por mediación, sobre todo, de dos extraordinarias secuencias: la de la fiesta en casa de *Larry* y su esposa *Eve* (Barbara Rush), donde en medio de un carnaval de hipocresía, falsa amabilidad, cínicas sonrisas y un exceso de alcohol se pone de relieve la fragilidad de los sentimientos de los personajes (la ambición de *Larry*, a quien le ofrecen el proyecto de diseñar una ciudad entera; la incomodidad de *Maggie*, a la cual nadie parece reconocer ninguna otra cualidad humana salvo su llamativa belleza física; el cinismo de *Félix*, quien le da a entender a *Larry* que conoce su relación adúltera con *Maggie* e intenta convencerle de que, en el fondo, él es tan falso e hipócrita como el resto de los hombres casados del barrio); y el intento de seducción, casi de violación, de *Félix* a *Eve*, en el cual se dibuja perfectamente el repugnante clima moral que preside el contexto del relato: *Félix* está convencido de que *Eve* aceptará sus insinuaciones sexuales porque cree a pies juntillas que la esposa de un adúltero como *Larry* tiene que ser, asimismo, una adúltera en potencia...

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, "Un extraño en mi vida", en cinearchivo.net

AA.VV., **Las Estrellas: La Historia del cine en sus mitos**, vol. 4º,

Ediciones Urbión, 1981.

©PC-8626-2

Martes 8 noviembre • 21 h.
Aula Magna de la Facultad de Ciencias

CHANTAJE CONTRA UNA MUJER
(1962) • EE.UU. • 120 min.

Título Orig.- Experiment in terror. **Director.-** Blake Edwards. **Argumento.-** La novela "Operation Terror" (1961) de The Gordons. **Guión.-** Gordon & Mildred Gordon. **Fotografía.-** Philip Lathrop (1.85:1 – B/N). **Montaje.-** Patrick McCormack. **Música.-** Henry Mancini. **Productor.-** Blake Edwards & Don Peters. **Producción.-** Geoffrey-Kate Productions para Columbia. **Intérpretes**.- Glenn Ford (*John Ripley*), Lee Remick (*Kelly Sherwood*), Stephanie Powers (*Toby Sherwood*), Ross Martin (*Red Lynch*), Roy Poole (*Brad*), Ned Glass (*Popcorn*), Anita Loo (*Lisa Soong*), Patricia Huston (*Nancy Ashton*), Gilbert Green (*agente especial*), Clifton James (*capitán Moreno*), William Sharon (*director del banco*). ***Versión original en inglés con subtítulos en español.***

Película nº 67 de la filmografía de Glenn Ford (de 110 como actor)
Película nº 18 de la filmografía de Blake Edwards (de 52 como director)

Música de sala:
Chantaje contra una mujer (*Experiment in terror*, 1962) de Blake Edwards
Banda sonora original de **Henry Mancini**

CHANTAJE CONTRA UNA MUJER es casi una obra maestra a reivindicar gracias a la brillante perfección orquestada por su director, Blake Edwards, que trató de comportarse como un director de orquesta, mezclando y uniendo todos los diferentes elementos que jalonaban esta película hasta alcanzar un producto ejemplar y sin fisuras, de una estructura cinematográfica diferente, que lo convierten, a día de hoy, en un clásico con voz propia y en uno de los títulos claves del thriller concebido durante la década de los 60.

Al repasar la filmografía de Edwards (1922-2010), uno de los aspectos que quizás lleve a engaño a la hora de definir su personalidad cinematográfica, puede ser el encontrar/comparar en ella, films tan populares como la saga de **La pantera rosa** (*The pink panther*, 1963)[1], amén de otras conocidas y magistrales comedias que dirigió como **Operación Pacífico** (*Operation Petticoat*, 1959), **Desayuno con diamantes** (*Breakfast at Tiffany's*, 1961), **La carrera del siglo** (*The great race*, 1965), **El guateque** (*The party*, 1968) o **¿Victor o Victoria?** (*Victor/Victoria*,1982) –films todos ellos que, de una manera u otra, han servido para marcar las pautas esenciales de la comedia norteamericana a lo largo de la segunda mitad del siglo XX- con otros títulos que son frontalmente opuestos: el magistral drama **Días de vino y rosas** (*Days of wine and roses*, 1962), el correcto musical **Darling Lili** (*id.*, 1970), el excelente western **Dos hombres contra el oeste** (*Wild rovers*, 1971), el fallido melo **La semilla del tamarindo** (*The Tamarind seed*, 1974), la amarga y desencantada comedia **Así es la vida** (*That's life*!, 1986) o el que nos ocupa. No obstante, en todos ellos, a pesar de saltar de la comedia al drama, o del musical a la intriga criminal, haciendo algún alto en el western, notamos el fuerte carácter de guionista, que se escondía tras el director de la brillante y ácida **10, la mujer perfecta** (*10*, 1979), que en la mayoría de las ocasiones escribía sobre las diferentes vertientes que pueden tomar algo tan complejo como las relaciones humanas.

Tras el enorme éxito de **Desayuno con diamantes**, Blake Edwards había conseguido una cómoda situación dentro de la industria de Hollywood lo que le permitió realizar

1. Compuesta por 11 films, de los cuales 8 (1963, 1964, 1975, 1976, 1978, 1982, 1983 y 1993) están dirigidos por Edwards, y que agota clamorosamente su fórmula a medida que pasan los años y los títulos.

consecutivamente, a principio de los 60, dos películas alejadas, en primera instancia, de su universo temático y estilística de comedias sofisticadas, dos intentos de experimentos sobre otros géneros que contienen algunos de los elementos menos usuales en la trayectoria del realizador. **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER** y **Días de vino y rosas** parten de temas bien distintos -el asedio de un psicópata a una mujer, en el primer caso, la decadencia de un matrimonio de clase media víctima del alcohol, en el segundo- y fueron financiadas por estudios distintos, Columbia y Wamer respectivamente, siendo el thriller claustrofóbico un proyecto personal de Edwards y el melodrama etílico un encargo que le llegó de manos de Jack Lemmon. Sin embargo, las dos películas tienen demasiados elementos coincidentes como para no considerarlas fruto de una situación y unos intereses comunes: Lee Remick es la protagonista femenina de los dos films, ambos se desarrollan en la peculiar geografía urbana de San Francisco, cuentan con una antológica fotografía de Philip Lathrop, no están filmados en formato scope

-al que Edwards ha permanecido fiel hasta su muerte- y son los dos únicos títulos en toda su filmografía rodados en blanco y negro, aspecto que resulta muy determinante.

El blanco y negro de **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER** y de **Días de vino y rosas**, contrastado con similar intensidad de brillos y dominado por los claroscuros que ilustran peripecias equidistantes, temáticamente hablando, pero coincidentes en su íntima desazón, no resulta una anécdota en la carrera del director. En dos películas donde dominan los primeros planos casi extenuantes sobre los actores en situación límite -Lee Remick intentando averiguar en la oscuridad de su apartamento dónde se encuentra el asmático asesino, Lemmon atado a una mesa para secarse tras otra noche de excesos con la bebida-, el blanco y negro de Lathrop, en claustrofóbico formato casi cuadrado, profundiza aún más en la tensión interna que se respira de manera similar en los dos relatos, recrudece las formas ciudadanas de un San Francisco que en pocas ocasiones se ha contemplado mejor -los planos iniciales que panoramizan sobre la ciudad de noche serían heredados por Clint Eastwood para las escenas de apertura de prácticamente todos los films de la saga de *Harry el sucio*- y otorga una especial fotogenia al rostro de los actores, concretamente a una Lee Remick convertida en ambas ocasiones en una especie de icono inalcanzable que se altera o denigra por culpa de los demás, un asesino psicópata o un marido que la incita a la bebida.

The Gordons era el nombre con que Gordon Gordon y su primera esposa Mildred Gordon firmaron varias novelas de intriga protagonizadas por el agente del FBI *John Ripley*, algunas de las cuales fueron publicadas en España por la editorial Molino. El primero conocía bien el funcionamiento de esa organización, ya que había trabajado tres años en ella durante la Segunda Guerra Mundial, y eso dio a sus obras un carácter

entre testimonial y periodístico (ambos fueron también editores de prensa) cuyo objetivo nada oculto era glosar el trabajo del Federal Bureau of Investigation: ese fue el caso de "Operation Terror" (1961). Así pues con el atractivo de la propuesta argumental, la popularidad de la novela y de sus autores y el momento dulce del cineasta, el proyecto de hacer un film sobre dicho texto cayó en manos del camaleónico Edwards —a pesar de que debemos hacer notar que el thriller no era uno de sus géneros favoritos—, el cual tuvo que ceder, no obstante, la escritura del guión definitivo a la pareja de novelistas, ya que una de las condiciones que ponían esta pareja a la hora de adaptar sus novelas para el cine es que ellos mismos asumían las labores de guionistas. Condición que la productora Columbia y el propio Edwards no pudieron (o quisieron) eludir y que, por otra parte, no ocasionó mayor inconveniente para su realización.

Como agudamente destacan José María Latorre y Javier Coma, quienes emparejan las motivaciones de **CHANTAJE CONTRA UN MUJER** con otro gran film como es **El cabo del terror** (*Cape Fear*, John Lee Thompson, 1962), ambas películas *"servían como motivo para reflejar el temor de la nueva burguesía norteamericana a la pérdida de sus propiedades y a la invasión de su incrementado status de vida…y ponían el acento sobre la indefensión de la institución familiar -el film de Thompson- o sobre la fragilidad de la presunta víctima frente a la amenaza del potencial asesino -el film de Edwards-"*.

CHANTAJE CONTRA UNA MUJER muestra enseguida el rostro del criminal porque se trata de un film investigación, no de un film "whodunit", y en él conviven dos películas que si llegan a armonizar es gracias a la magnífica puesta en imágenes de su realizador, ayudado por su espléndida fotografía. La primera narra la historia de la cajera de un banco, *Kelly Sherwood* (Lee Remick), obligada por un criminal asmático, *Red Lynch* (Ross Martin), a robar cien mil dólares en su centro de trabajo para entregárselos, bajo la amenaza de matarla a ella o a su hermana *Toby* (Stefanie Powers). La otra, es un documento de tono realista dedicado a mostrar el paso a paso en el progreso de la investigación que lleva a cabo el agente *Ripley* (Glenn Ford) y la eficacia de los métodos de trabajo del FBI –y que deja en la sombra todo lo que no interesa para su apología-. Ese gran crítico que fue José Luis Guarner destacaba aspectos propios del guión del film, apuntando que *"es memorable gracias al asmático Ross Martin, que aterroriza a una empleada de banca introduciéndose en el servicio de señoras disfrazado de viejecita"*. Por su parte el historiador Francois Guerif reducía **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER** a la categoría de excelente ejercicio de estilo. Cierto que la película tiene excelentes ideas de guión y un plantamiento narrativo muy dinámico. Cierto también que podría tratarse de un ejercicio de estilo en la medida en que a Edwards parece interesarle más la carpintería del relato que éste en si mismo, aspecto que el director refrendó diciendo en una ocasión que en el film primaba, más que los sentimientos, la técnica: debería

haber añadido la atmósfera, la turbiedad del decorado, la luz, el off en el plano, en definitiva, unas imágenes que a lo largo de todo el film, se muestran sumamente expresivas, llenas de sombras y donde abundan los contrastes dentro de angulados planos invertidos y cenitales -**Sed de mal** (*Touch of evil*, Orson Welles, 1958) o el cine de Carol Reed debían estar presentes en la mente de Edwards-. Pero no parece pertinente ni justo relegarlo a la simple categoría de "tour de force", ya que Edwards no sólo consigue en **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER** algunos de los momentos más intensos de su cine, y lo hace trabajando sobre personajes y situaciones que le son lejanas, al menos por lo que respecta a su trayectoria cinematográfica -el film sí puede remitir a anteriores trabajos policíacos realizados por Edwards para radio y televisión-, sino que además sabe incrustar en la peripecia particular de Lee Remick esa especie de relato documentalizador sobre el funcionamiento de los agentes del FBI. Dichos aspectos temáticos pueden interesar o no, ése es otro cantar, pero el estilo de Edwards sabe hacer convivir sin fisuras el documento policíaco, cercano el estilo de ciertas producciones de los 50, con el thriller de características avanzadamente psicóticas.

El inicio del film es, simplemente, antológico. Tras los planos de descripción ciudadana que acompañan los títulos de crédito, Edwards hace entrar a su protagonista, *Kelly*, en el garaje de su casa. (Nota para amantes de las coincidencias: *Kelly* vive en

una calle llamada Twin Peaks, y el chantajista recibe el nombre de *Red... Lynch*.) El chantajista en cuestión la coge por la espalda y Edwards mantiene un largo plano sostenido de la conversación cargada de tensión entre los dos personajes. Tras la partida del psicópata asmático, *Kelly* llama por teléfono a la dependencias del FBI. Sobre un primer plano del agente *Ripley* se oye cómo cuelgan el teléfono al otro lado de la línea. Edwards regresa al apartamento de *Kelly* para mostrarla tirada en el suelo mientras *Lynch*, tras haber colgado el auricular, la amenaza de muerte. El asesino vuelve a desaparecer. *Kelly* duda en volver a llamar al FBI. Se acerca con gestos dubitativos al teléfono y éste suena inesperadamente. *Kelly* conversa con *Ripley* utilizando frases sin aparente importancia. El espectador, como la propia protagonista, no puede saber si *Lynch* continúa vigilándola.

Es difícil mantener este clima inicial, de soterrada tensión, de lacerante angustia, pero **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER** prosigue en la misma línea expectante durante sus dos horas largas de metraje, pincelando poco a poco el carácter de *Kelly*, la relación con su hermana *Toby*, los acosos del chantajista que quiere utilizarla debido a su trabajo en el banco, la aparición del comedido *Ripley* en su vida y el trabajo de cerco, búsqueda, acoso y captura acometido por los eficientes agentes gubernamentales.

Es bien sabido que el cine negro y/o de misterio se nutre muchas veces de arquetipos, pero en esta ocasión no se trata de eso. Una vez presentado el nudo y los personajes que van a formar parte de él, nada sabremos sobre el antes y el después de su vida pretérita. No existe ninguna introspección, a tal efecto, ni valoración o juicio alguno de la vida de los mismos. Y el ejemplo más claro (y significativo) lo tenemos en el de *John Ripley*, el cual —este aspecto ya está presente en todas las novelas que abordan al personaje— es un profesional concienzudo pero que carece de olfato. No tiene intuición. Incluso presume que nunca había usado su pistola (¿posibles dobles lecturas acerca del mismo?). No tiene ni carisma ni empatía con sus compañeros e incluso adolece del talento necesario para abordar la investigación. Es más, en el film desconoceremos totalmente sus inquietudes o vida personal (olvidemos por tanto el pretendido romance con la chica protagonista). Únicamente se presta para el trabajo, sentado en su mesa casi vacía, si no es por el teléfono. Se muestra apático, diligente y excesivamente formal ante la mujer oriental relacionada con *Lynch*, *Lisa Soong* (Anita Loo) y su hijo, y no cede ni a las intenciones seductoras de la diseñadora de maniquíes *Nancy Asthon* (Patricia Huston). Es por eso que el triunfo final de sus pesquisas obedece, en cierto sentido, a la combinación del factor suerte y la revelación de forma de soplo. Por el contrario, su oponente, el asmático villano que encarna a la perfección Ross Martin, se mueve con astucia (es el único personaje que confiere el sentido del ritmo a la acción) y posee un alto nivel de información sobre sus victimas y allegados. Incluso ha dejado un par de asesinatos previos por un camino que ha trazado carente de pistas gracias a la complejidad de los mismos y a la falta de móviles. La idiosincrasia burocrática de la tarea de *Ripley* -un hecho que coarta toda la capacidad de anticipación del... ¿héroe?- es sumamente inocente frente a un asesino que se mueve adoptando diferentes rostros y que es incluso capaz de vestirse de mujer para ocultarse. Pero por otra parte, ese mismo asesino muestra un lado oculto de la personalidad del criminal que no puede resultar más llamativo habiendo visto su conducta previa: es la relación que mantiene con *Lisa*, a cuyo hijo enfermo ha ayudado para ser intervenido quirúrgicamente: se introduce así un toque de ternura, inesperado por cuanto se separa de la historia policial.

CHANTAJE CONTRA UNA MUJER, un film que gana enteros con el paso del tiempo y que es, sin duda, uno de los primigenios pilares del cine policíaco moderno, atesora en su interior varias secuencias ejemplares: junto a la ya citada de inicio está la secuencia del asesinato de *Nancy* en su taller de maniquíes, donde la cabeza del criminal se mueve como un maniquí dotado de vida -sin duda inspirado por **Los crímenes del museo de cera** (*House of Wax*, André de Toth, 1953) y después retomado tantas veces hasta decir basta-; está esa irrupción de *Lynch* disfrazado de anciana en el servicio de mujeres, en una imagen que, en contra de lo que se dijo en su dia, rememora

más a Lionel Barrymore en **Muñecos infernales** (*Devil Dolls*, Tod Browning, 1936) que al cine de Alfred Hitchcock, y que deja a *Kelly* en un estado de angustia bien reflejado en el plano en picado y el sucesivo en contrapicado, que ejemplifican el desequilibrio que la aparición le ha provocado; y, como no, la secuencia final rodando en corto la evolución frenética de *Lynch* y la policía entre la muchedumbre de un gran estadio de beisbol, escenario monstruoso e impersonal en el que los personajes saben ser individualizados mediante recursos de planificación y montaje, mucho más allá del simple ejercicio de estilo.

Aunque el film tiene algunos efectos prescindibles, como el que sigue al momento en que *Lynch* amenaza por teléfono a *Kelly* con respecto a la vida de su hermana (Edwards corta para pasar a un primer plano de *Toby* gritando, para mostrar a continuación, en un rápido encadenado, que no es más que una simple y tonta broma de piscina), el tono general es serio, contenido, y se distingue por su tono verista en el tratamiento de San Francisco, donde se desarrolla la acción: los planos de exteriores transmiten una sensación de vida, de realidad, que fluye paralela al conflicto de *Kelly*, de manera que este queda perfectamente integrado en el fondo del movimiento urbano de la ciudad (igual que sucede, por otra parte, y es mérito de Edwards, en las secuencias dentro del banco): las imágenes de *Kelly* dirigiéndose con su automóvil a su casa en Twin Peaks, por la noche, rodeada de centenares de vehículos y de la jungla de luces de la ciudad, tienen el mismo aire testimonial que cuando va a trabajar por la mañana, a la vez que lo hacen muchos otros, o deja el coche en un parking.

Y no se puede olvidar la portentosa banda sonora compuesta por Henry Mancini, que alterna magníficamente su afán inquieto por construir partituras con una curiosa instrumentación —el compositor en esa época experimentaba creando melodías modernas con instrumentos nuevos, mezclando twist, swing y ragtime— ofreciendo distintas sensaciones y obteniendo un sonido muy característico para presentar un score de características eminentemente jazzisticas que basculan entre temas oscuros y sombríos con otros más bellos y tocados de nostalgia.

CHANTAJE CONTRA UNA MUJER resulta, por tanto, un magnífico trabajo que aúna en su interior los suficientes vectores de relato policiaco, de misterio y de cine negro como para engrosar las filas de las películas sumamente interesantes, además de anticipar con genuino acierto algunos de los modos narrativos que estaban por venir a partir de ese momento. Y es que el film de Edwards suponer una notable influencia para posteriores realizaciones, desde esos momentos que pueden remitir al cine de ambigua interpretación realizado por Don Siegel en los años 60 y 70 con **Harry el sucio** (*Dirty Harry*,1971) a la cabeza, pasando por **Domingo negro** (*Black*

sunday, 1977) de John Frankenheimer —la parte final en el estadio de béisbol— y llegando incluso al **Zodiac** (*id.*, 2007) de David Fincher que, a parte de homenajear al asesino del film de Edwards en un momento dado, juega de igual modo con el tiempo narrativo.

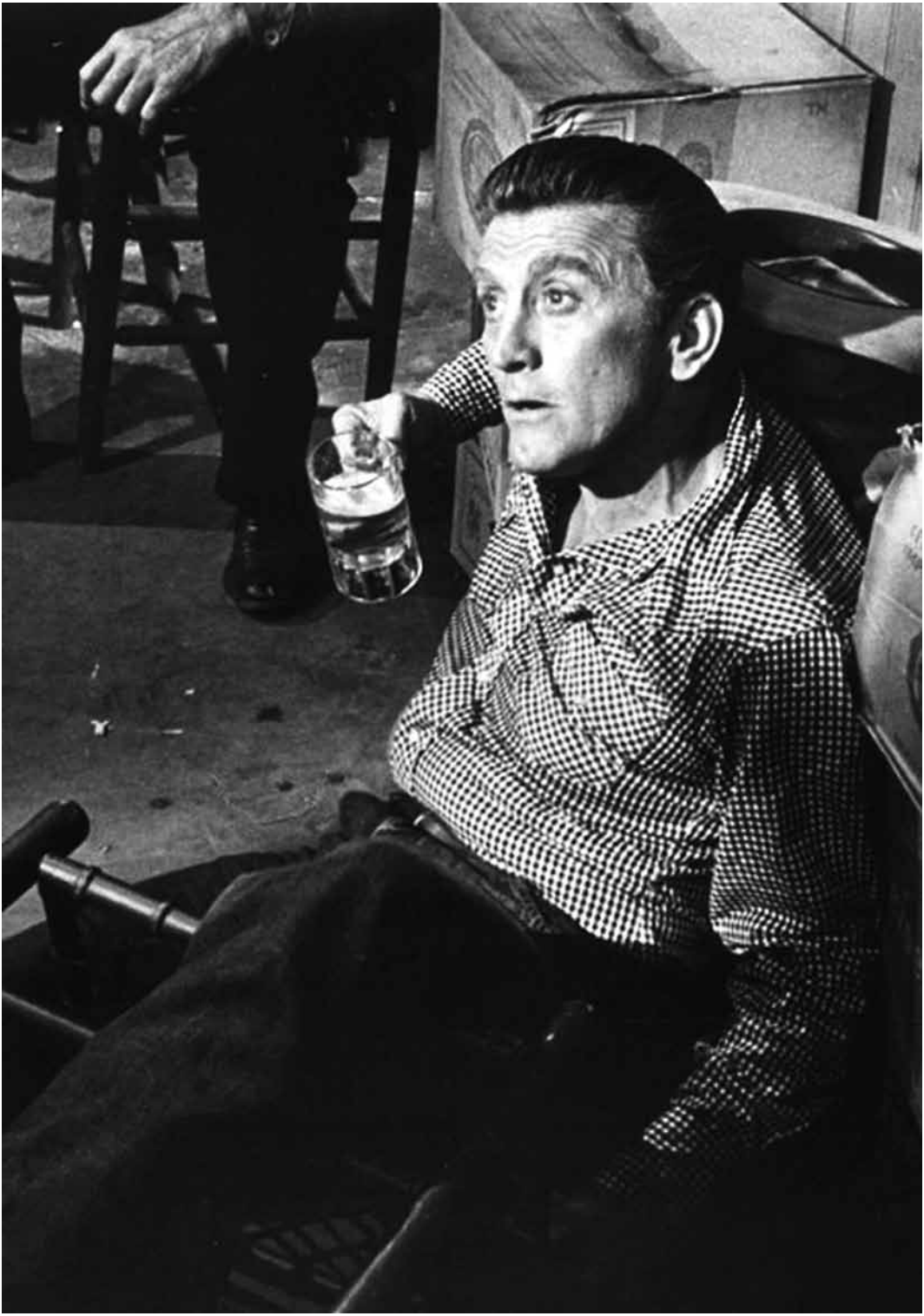
Texto (extractos):

Quim Casas, Estudio "Blake Edwards, la sofisticación de la melancolía" (1ª parte), rev. Dirigido, abril 1995.

José Mª Latorre, "Chantaje contra una mujer", en sección "Pantalla digital", rev. Dirigido, marzo 2012.

Lluis Nasarre, "Chantaje contra una mujer: amenaza en la sombra", en cinearchivo.net

José Mª Latorre & Javier Coma, **Luces y sombras del cine negro**, col. "Dirigido por…", Ediciones Fabregat, 1981.



Viernes 11 noviembre • 21 h.
Aula Magna de la Facultad de Ciencias

LOS VALIENTES ANDAN SOLOS
(1962) • EE.UU. • 107 min.

Título Orig.- Lonely are the brave. **Director.-** David Miller. **Argumento.-** La novela "Brave cowboy" (1956) de Edward Abbey. **Guión.-** Dalton Trumbo. **Fotografía.-** Philip Lathrop (Panavision 2.35:1 – B/N). **Montaje.-** Leon Barsha y Edward Mann. **Música.-** Jerry Goldsmith[1]. **Productor.-** Edward Lewis. **Producción.-** Joel Productions para Universal. **Intérpretes**.- Kirk Douglas (*Jack Burns*), Gena Rowlands (*Jerry Bondi*), Walter Matthau (*sheriff Morey Johnson*), George Kennedy (*ayudante Gutiérrez*), Michael Kane (*Paul Bondi*), Carroll O'Connor (*Hinton*), Karl Swenson (*reverendo Hoskins*), William Mims (*oficial*), Lalo Ríos (*prisionero*), Martín Garralaga (*anciano*). ***Versión original en inglés con subtítulos en español.***

1. A pesar de que la partitura de **Freud, pasión secreta** (*Freud*, John Huston,1962) -notablemente influida por la obra de Claude Debussy y Béla Bartók- significó para Jerry Goldsmith la primera de sus nominaciones al Oscar, en ese mismo 1962 compuso la que, sin duda, marcaría la categoría para posteriores trabajos en el medio cinematográfico. **LOS VALIENTES ANDAN SOLOS** evidenciaba para el californiano un salto cualitativo en relación a los scores que había elaborado hasta entonces, todos ellos vinculados a la serie B o al documental. En buena lid se hubiera podido contar con el concurso de Alex North, en razón de su relación profesional con Universal, convocándole de nuevo junto a Kirk Douglas y al guionista Dalton Trumbo tras la experiencia conjunta vivida en **Espartaco** (*Spartacus*, Stanley Kubrick & Anthony Mann, 1960). No obstante, por expresa recomendación de Alfred Newman, **LOS VALIENTES ANDAN SOLOS** facultaría a Goldsmith para que desarrollara su talento innato, situándolo ante el reto más importante que había adquirido hasta entonces ya que la historia se presta a un lucimiento musical, máxime si disponía de una gran orquesta a su servicio (conducida por el veterano Joseph Gersherson). Por consiguiente, la experiencia de **LOS VALIENTES ANDAN SOLOS** demostraría algo que, con el paso de los años, sería una absoluta evidencia: Jerry Goldsmith tenía todos los atributos para empezar a ser considerado uno de los grandes nombres de la música escrita para cine. Incluso Bernard Herrmann, para quien condujo algunos de sus scores en la televisión, hizo célebre aquella frase durante las sesiones de grabación de la partitura de **LOS VALIENTES ANDAN SOLOS** cuando recriminó a su "pupilo" exclamando: *"¡No uses esa música. Es demasiada buena para esta película!"*. Más allá de estas consideraciones que se ciñen al ámbito de lo anecdótico, la música de este film, a buen seguro, hubiera merecido la aprobación de Alex North: se percibe el arte de Alex North a través de los tempos musicales marcados por el empleo de la cuerda. La propuesta tiene un doble cometido: hacer partícipe al espectador del espacio abierto por el que se mueve *Jack Burns* (Kirk Douglas) y, al mismo tiempo, reforzar el valor psicológico, introspectivo que adquiere el relato fílmico. Es cierto que la partitura, por momentos, adopta un aire a la "Americana", que lo acerca al sonido característico de Jerome Moross o Aaron Copland con una sabia combinación de guitarra, armónica y percusión; no obstante, Goldsmith se desprende de estos clichés para ir construyendo una banda sonora que pone en solfa esos timbres que le serán tan queridos en el futuro, en especial, el uso de los cuernos que tienen la función de mostrar el carácter más rudo, aguerrido y salvaje de *Burns* (aquél que le lleva a protagonizar una pelea). Pero en la partitura, orquestada por David Tamkin, prima esa mirada de un individuo que se siente desplazado de un mundo que considera fuera de su ideario, sujeto a una voluntad irrefrenable por sentirse en libertad; la introducción de la trompeta redunda en el perfil de esa figura anacrónica que *Burns* representa en el contexto de un medio Oeste en plena transformación que camina hacia el progreso industrial. Jerry Goldsmith haría una leve variación de este tema que predomina en la banda sonora de **LOS VALIENTES ANDAN SOLOS** para el tema principal de **Acorralado** (*First blood,* Ted Kotcheff, 1982), cuyo personaje central, *John Rambo*, curiosamente estuvo en el punto de mira de Kirk Douglas pero finalmente recaería en Sylvester Stallone.

Película nº 37 de la filmografía de Kirk Douglas (de 91 como actor)
Película nº 43 de la filmografía de David Miller (de 52 como director)

Música de sala:
Los valientes andan solos (*Lonely are the brave*, 1962) de David Miller
Banda sonora original de **Jerry Goldsmith**

Como al *Dempsey Rae* de **La pradera sin ley** (*Man without a star*, King Vidor, 1955), al vaquero *Jack Burns* (Kirk Douglas[2]) de **LOS VALIENTES ANDAN SOLOS** no le agradan las alambradas de espino, ni los límites de la tierra fijados por el hombre, ni los carteles indicadores. Pero hay algo que los diferencia: el primero vive en el viejo Far West, en un momento en que esas alambradas eran una forma de resistencia de los pequeños ganaderos contra la prepotencia de los grandes, mientras que el segundo se mueve en el Oeste moderno conviviendo como puede con automóviles y camiones. El individualismo de *Dempsey Rae* aún podía encontrar un espacio para autoafirmarse en un país en evolución apuntándose en el bando de quienes luchan contra los abusos de poder, pero el de *Jack Burns* ya no lo encuentra: el hombre del Oeste es aquí una especie de anacronismo

2. Situado en su cúspide profesional, Kirk Douglas quiso hacer un paréntesis entre tantas superproducciones que le habían granjeado la condición de estrella indiscutible, con el fin de protagonizar este atípico western. Y en su libro de memorias "El hijo del trapero" habla de él como de "su película predilecta".

a caballo, el superviviente de una vieja raza, un inadaptado en nuevos tiempos, que el inicio de la película concentra en el sonido de tres reactores que surcan el cielo mientras el personaje, calado el sombrero sobre el rostro, dormita junto a su yegua, "Whisky", antes de aventurarse a cruzar a lomos de ésta una autopista sorteando los vehículos.

En principio, **LOS VALIENTES ANDAN SOLOS** anticipa lo que años después sería el tema vector de **La balada de Cable Hogue** (*The Ballad of Cable Hogue*, Sam Peckinpah, 1969), tratado de forma más nihilista -también más evidente-, pero en torno a él se anuda otro tema que lo enriquece dramáticamente: el poder coercitivo de la familia sobre el ánimo aventurero del ser humano. La conversación que mantiene *Burns* con *Jerry* (Gena Rowlands), esposa de su amigo *Paul Bondi* (Michael Kane), en las que la mujer "responsable" escupe a gusto contra la "irresponsabilidad" de los varones, no apuntan tanto a la frustración que puede sentir aquél por no llegar a disfrutar de eso a lo que suele llamarse estabilidad familiar, cuanto a las restricciones que la institución de la familia impone a un hombre de su naturaleza. Este relato, narrado con convicción y sobriedad por David Miller, sobre el personaje de un "misfit" que carece de documentos de identidad (porque él ya sabe quién es y no precisa un papel que le recuerde su nombre), se deja encerrar en la cárcel para así poder hablar con un amigo que ha sido detenido por prestar ayuda a unos emigrantes (la acción se desarrolla en terreno fronterizo entre México y los Estados Unidos), y que luego se siente decepcionado (y

quizá traicionado) al comprobar que ese amigo rechaza evadirse con él alegando que hay dos personas que lo esperan, está planteado como un itinerario hacia la muerte construido de una forma circular: la autopista que atraviesa *John Burns* con su yegua al principio adquiere protagonismo en la última secuencia, en otra tentativa del vaquero para cruzarla. Al inicio se trata de un dato para situar al personaje en un contexto moderno, y de paso ofrecer la primera imagen del inadaptado (en definitiva, un ser libre en una tierra en la que eso ha dejado de tener sentido); lo que asoma al final es el rostro de la fatalidad mojado por la lluvia en una oscura carretera donde los ojos de los animales nocturnos son sustituidos por los faros de los vehículos y el mundo es una mezcla de negrura, tierra, lluvia y rostros de desconocidos.

David Miller y Dalton Trumbo[3], el guionista, sugieren la idea de la fatalidad insertando de vez en cuando imágenes del camión que atropellará a *Burns*, en paralelo con las actividades de éste. Por eso aún resulta más significativo que el personaje y su yegua sean atropellados por un camión cargado con ciento cincuenta inodoros, una paráfrasis del desecho: he ahí un enunciado visual sobre la forma con que la sociedad considera a los ciudadanos que, como nuestro *Burns*, prefieren la rebeldía a vivir domesticado, tanto o más significativo que la celebrada imagen del helicóptero que vigila al personaje durante la persecución de que es objeto a través de la montaña, consciente éste ya, cada vez más acorralado, de que su mundo se ha extinguido para siempre; de hecho, la negativa de *Paul* a evadirse con él de la cárcel puede ser vista como un signo del fin. El tono elegíaco, menos plañidero de lo habitual en los westerns a los que se bautizó como crepusculares, se combina en las escenas de la persecución con un tratamiento del paisaje que valora en cada plano las características y la dificultad del

3. En el film se identifican elementos comunes a otros libretos anteriores –**Espartaco** (*Spartacus*, Stanley Kubrick & Anthony Mann, 1960) y posteriores -**El hombre de Kiev** (*The fixer,* John Frankenheimer, 1968) escritos por Trumbo, asumiendo como propio el discurso del desamparo del individuo frente a la maquinaria social.

terreno sin perder de vista el factor humano, y que alcanza una pulsión emotiva cuando *Burns* deja atada a su yegua para intentar huir solo y regresa a por ella tras un cruce de miradas: ese animal es la única cosa que lo une al mundo.

Texto (extractos):

José Mª Latorre, "Los valientes andan solos", en sección "Pantalla digital", rev. Dirigido, junio 2007.

Christian Aguilera, "Los valientes andan solos", en cinearchivo.net

LOS VALIENTES ANDAN SOLOS es ante todo una película sobre la rebelión y la desesperación de un hombre. Este hombre, *Jack Burns*, es un cowboy un poco anarquista, que vive solo en la pradera, desesperado de los progresos de la civilización y de la invasión de todo tipo de barreras, que, poco a poco, restringen su libertad y su necesidad de independencia. La estructura principal de la película es, pues, típicamente westerniana, aunque la acción se desarrolle en nuestra época. El carácter monolítico de *Jack* es el tema del hombre solo en busca de los otros y/o de sí mismo. El marco de la historia son los grandes espacios del Oeste que simbolizan la savia espiritual de Estados Unidos. Finalmente, la situación representa a un perseguido y a unos perseguidores, lo que constituye una referencia de más al westem clásico.

Sin embargo, al igual que en **Vidas rebeldes** (*The Misfits*, John Huston, 1961), los significados han sido invertidos e introducen al espectador en una temática nueva, completamente opuesta a la de los westerns de antaño. Para empezar, si *Jack Burns* está solo, no es en virtud de una misión más o menos divina, cuya finalidad es proteger a la sociedad; aspira, por el contrario, con todo su ser, a destruir esta sociedad a través de sus manifestaciones externas. Desde las primeras imágenes de la película le vemos ocupado en cizallar furiosamente los alambres de púas; su situación es, pues, la de un proscrito, la de un rebelde. Se puede decir de él que es el clásico antihéroe; no bastándole con estar decepcionado y hastiado en relación a la sociedad como lo estaban los héroes del período precedente, aspira ahora a combatir el sistema en vigor, recurriendo a la violencia. Es un romántico que ha actualizado su rebeldía. Sin embargo, el poder de la sociedad, aunque lejano y difuso (al principio de la película, *Jack Burns* se encuentra en pleno monte, en un lugar aislado), sigue siendo enorme y se ve bruscamente evocado por la imagen de ese avión a reacción que vuela sobre el rebelde en los primeros planos del film. El conflicto se encuentra, pues, planteado de esta manera: un hombro solo, pero libre frente a una sociedad poderosa, anónima y ciega.

El segundo tema, el de los espacios abiertos y la naturaleza, no magnifica ya a los Estados Unidos, país abierto a todas las posibilidades gracias a la acción civilizadora del hombre blanco. Por el contrario es éste último quien mutila la naturaleza cubriéndola de alambradas de espinos. Estos alambres representan la intrusión de la reglamentación, de la organización fría y sin alma en lo que era, no hace mucho aún, un decorado burbujeante de vida. Son el símbolo de la esclerosis de una civilización que rodea sus tierras y su espíritu de barreras cada vez más numerosas, más eficaces y más empobrecedoras. Los alambres de púas constituyen la rigidez sustancial insertada en la vida, simbolizan la desmitificación de la gran pradera (que el héroe se encuentre en la montaña cuando los corta no cambia nada el tema general: los destruiría allí donde estuviesen) en cuanto a tierra madre y nodriza, la mutilación de la América de los primeros tiempos y, en términos freudianos, su castración. La conclusión es que la América de hoy está comprometida en un proceso de corrupción interna y externa que es la consecuencia del nuevo "American way of life".

El tercer tema aparentemente clásico se apoya también en falso sobre los cánones del género. Efectivamente, en el esquema clásico del tipo perseguidor-perseguido(s) era reglamentario que la finalidad perseguida fuese el triunfo de la justicia y, a través suyo, del orden establecido. Ya se tratara de recuperar una carabina robada y de castigar a un hermano indigno -**Winchester 73** (*id.*, Anthony Mann, 1950)- o de conducir a la cárcel a un peligroso bandido y, en consecuencia, de proteger a la sociedad –**Camino de la horca** (*Along the Great Divide*, Raoul Walsh, 1951); **Seven Men from Now** (*id.*, Budd Boetticher, 1956); **El vengador sin piedad** (*The Bravados*, Henry King, 1958)-, en todos estos casos, ganaba la sociedad como representante de la causa justa. Aquí, por el contrario, es el individuo solo, el fuera de la ley, quien simboliza los valores positivos, mientras que la sociedad, por intermedio de sus policías, representa la imagen de la cobardía y de la muerte. Esta muerte será, en la película, la del héroe, pero a más o menos largo plazo prefigura también la de América. Este film nos invita, en consecuencia, a una reflexión sobre la angustia de vivir de la América contemporánea.

Los elementos realistas no sirven para expresar el prestigio del sistema, sino la rutina rígida y mortal en la que se han encasillado los hombres del Oeste, como este sheriff que adivina la hora que es acechando a un perro que viene a orinar regularmente todos los días al mismo sitio y en el mismo momento. El Oeste y, a través de él, todos los Estados Unidos se han convertido en un vasto cementerio de almas, y las retorcidas carrocerías de los coches abandonados evocan la lenta descomposición de un mundo, la ruina de una civilización. La espléndida fotografía en blanco y negro –de nuevo- de Philip Lathrop nos muestra unos exteriores casi resplandecientes, mientras que los interiores son tratados en unos tonos grisáceos que acentúan su aspecto siniestro e ingrato, es decir, fúnebre.

Un auténtico hombre no puede vivir entre estos muertos en vida; volverá, pues, a los grandes espacios, pero antes quiere ayudar a evadirse a uno de sus amigos que ha sido encarcelado por haber ayudado a unos obreros mejicanos que han entrado ilegalmente en los Estados Unidos. Justamente cuando lo van a lograr, el amigo de *Burns* renuncia a escaparse; la sociedad, si no ha conseguido destruir su liberalismo, ha sometido al menos su necesidad de independencia. La condenación es clara: América, no

contenta con dejarse corromper a todos los niveles, oprime a sus minorías y condena a aquellos hijos suyos que corren en auxilio de los desheredados de la sociedad, que se oponen a su acción represiva. El medio ambiente de la sociedad es, además, tan pernicioso que acaba por corromper incluso a los más puros. Todos estamos a merced de la podredumbre general y, si no tenemos ciudado, pronto estaremos tambien muertos. Como *Burns* es consciente de esta terrible amenaza, abandona a su amigo y se evade solo y desesperado, pues presiente que, en el estado actual de las cosas su actitud tiene pocas probabilidades de llegar a buen término; no importa; lo intentará de todos modos. La inadaptación y la desesperación fundaran el nuevo prestigio de un héroe que se ha convertido ahora en ENEMIGO de la sociedad. Frente a este hombre que la condena, ésta ha recurrido primeramente a la intimidación física (la paliza que le dan a *Burns* en la prisión), pero ahora se trata ya de pura y simple eliminación, y el guardián sádico que forma parte de los perseguidores espera poder matar al indómito gracias a un "accidente". Para sorpresa general, la resistencia desesperada de *Burns* mantiene a raya a los policías; no formando más que un ente con la naturaleza, su aliada de siempre, se defiende con éxito del grupo lanzado a su persecución. Ante semejante valor, la duda invade a los perseguidores; roído por sus contradicciones y prefigurando al sheriff de **El valle del fugitivo** (*Tell them Willie Boy is here*, Abraham Polonsky, 1969), el que dirige la caza del hombre murmura: *"Por dos centavos abandonaría todo..."* Él también se da cuenta de la absurdez del sistema y de su injusticia, pero está ligado a él desde hace demasiado tiempo para poder retroceder. *Burns* acabará, sin embrago, escapándose de sus perseguidores, a pesar de los medios empleados para capturarlo. El cowboy del pasado aventaja, simbólicamente, al helicóptero de la sociedad. Agotado y amargado, llega finalmente, al anochecer, a la autopista que le separa aún de la frontera. La noche que cae es el fin definitivo del Oeste de antaño y de sus hijos de los que *Jack Burns* forma parte. Cuando llega a su término, el indómito ve cómo su caballo se espanta a causa de los coches y es aplastado por un camión. En realidad, no es el vehículo quien lo mata, sino más bien una incompatibilidad innata con esta sociedad. La autopista simboliza la línea recta y ciega de la nueva América, que no sabe qué hacer con un indómito, por muy noble y valiente que éste sea. *Burns*, agonizando bajo la lluvia, tiene una reacción de auténtico cowboy: se inquieta por lo ocurrido a su caballo. Una detonación le informa de que acaban de matarlo. Él también va a morir, y, mientras que su cuerpo herido desaparece en el interior de la ambulancia, la cámara, en un plano antológico, increíblemente emocionante, se inmoviliza sobre su viejo sombrero abollado, que se ha quedado en mitad de la carretera. Hasta que la palabra "fin" aparezca en la pantalla, los coches pasarán y pasarán al lado del viejo Stetson sin aplastarlo jamás. Como si respetasen repentinamente este objeto ridículo. Como si, hasta el final, la libertad se revelase más fuerte que lo que la mata. Así termina la historia de *Jack Burns*, el indómito. Esta meditación sobre la libertad es una amarga

reflexión; ya no es posible para los hombres del Oeste actual "*llegar de un salto hasta la cima de las montañas*", como decía Kirk Douglas a la mujer de su amigo. Es ella quien proporciona la penosa conclusión: *"El mundo para el que tú y Paul vivís ya no existe"*.

LOS VALIENTES ANDAN SOLOS es, pues, una película sobre la muerte de Estados Unidos, sobre su descomposición moral (todos los personajes del film, o casi todos, son cobardes, salvo *Jack*). Él expresa, con una convicción maravillosa, un anarquismo atrevido y violento, el conmovedor grito de angustia de un individuo ante la amenaza que una sociedad, cada vez más dictatorial y más represiva, hace pensar sobre su independencia. Ahora ya no estamos lejos de la completa desesperación del **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*, 1969) de Sam Peckinpah.

Texto (extractos):
Georges-Albert Astre & Albert-Patrick Hoarau, **El universo del western**,
Fundamentos, 1986.

Selección y montaje de textos e imágenes:
Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2016

Agradecimientos:
Ramón Reina/Manderley
Imprenta del Arco
María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez
Miguel Sebastián (*in memoriam*)
Miguel Mateos (*in memoriam*)

NOVIEMBRE 2016

MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII): STEVEN SPIELBERG (3ª parte) (celebrando su 70 cumpleaños)

La década de los 80

NOVEMBER 2016

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII): STEVEN SPIELBERG (part 3) (celebrating Spielberg's 70th birthday)

The 80's

Martes 15 / Tuesday 15th • 21 h.
Día del Cineclub / Cineclub's Day

E.T. (1982)
(E.T., THE EXTRA-TERRESTRIAL)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 22 / Tuesday 22th • 21 h.

EL COLOR PÚRPURA (1985)
(THE COLOR PURPLE)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 25 / Friday 25th • 21 h.

EL IMPERIO DEL SOL (1987)
(EMPIRE OF THE SUN)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 29 / Tuesday 29th • 21 h.

PARA SIEMPRE (1989)
(ALWAYS)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias
All projections at the Assembly Hall in the Science College

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 13
Jueves 1 diciembre, a las 17 h.
EL CINE DE STEVEN SPIELBERG (II): La década de los 80
Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea
Vicerrectorado de Extensión Universitaria
Universidad de Granada

Programación Curso 2016/2017

OCTUBRE / OCTOBER 2016

♦ Jornadas de Recepción 2016
MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII):
STEVEN SPIELBERG (2ª parte)
(celebrando su 70 cumpleaños)
- INDIANA JONES, 35 años de aventuras -

Reception Days
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII):
STEVEN SPIELBERG (part 2)
(celebrating Spielberg's 70th birthday)
- INDIANA JONES, 35 years of adventures -

○

OCTUBRE-NOVIEMBRE / OCTOBER-NOVEMBER 2016

♦ RECUERDA (I) GRANDES PELÍCULAS OLVIDADAS DE
LA HISTORIA DEL CINE

REMEMBER (I) GREAT FORGOTTEN FILMS OF THE HISTORY OF CINEMA

○

NOVIEMBRE / NOVEMBER 2016

♦ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII):
STEVEN SPIELBERG (3ª parte)
(celebrando su 70 cumpleaños)
- La Década de los 80 -

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII): STEVEN SPIELBERG (part 3)
(celebrating Spielberg's 70th birthday)
- The 80's -

○

ENERO / JANUARY 2017

♦ MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (X): ALEXANDER McKENDRICK
(en el 105 aniversario de su nacimiento)

MASTERS OF CLASSIC CINEMA (X): ALEXANDER McKENDRICK
(105 years since his birth)

○

FEBRERO / FEBRUARY 2017

♦ MAESTROS DEL CINE DE ANIMACIÓN (I): HAYAO MIYAZAKI

MASTERS OF THE ANIMATED FILM (I): HAYAO MIYAZAKI

○

MARZO / MARCH 2017

♦ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII):
STEVEN SPIELBERG (4ª parte)
- La Década de los 90 -

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII): STEVEN SPIELBERG (part 4)
- The 90's -

○

MARZO-ABRIL / MARCH-APRIL 2017

♦ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI):
CLINT EASTWOOD (y 3ª parte)

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI):
CLINT EASTWOOD (and part 3)

○

MAYO / MAY 2017

♦ MEMENTO (II) GRANDES PELÍCULAS OLVIDADAS DEL SIGLO XXI

MEMENTO (II) GREAT FORGOTTEN FILMS OF THE 21th CENTURY

○

MAYO-JUNIO / MAY-JUNE 2017

♦ CINEASTAS DEL SIGLO XXI (II): WES ANDERSON

FILMMAKERS OF THE 21th CENTURY (II): WES ANDERSON

Organiza:
CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

Descarga nuestro cuaderno de esta proyección en
lamadraza.ugr.es/publicaciones

http://veucd.ugr.es/pages/auladecineycineclub
http://veucd.ugr.es/pages/AgendaCultural

ugr Universidad de Granada
LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR
IMPRENTA DEL ARCO

lamadraza.ugr.es
Síguenos en redes sociales:
facebook, twitter e instagram