



Cineclub Universitario / Aula de Cine

Programación de septiembre-octubre 2017



Maestros del cine moderno (IV): **Arthur Penn**

EN
la CAPILLA
 ntrarán ver-
 ras obras de
 en muebles,
 ros, ma n t o-
 porcelanas.
 Al mismo
 po que po-
 vender cuan-
 lesee con la
 ridad que e
 lará satisfecho
 ntezuelas, 14

tares
 A GRANADA,
 Inserta en el
 o del Ejército»
 o al Gobierno
 comandante de
 Rodríguez Leal.

Avisos
 rá con un apa-
 B. BAYOS X.



TEATROS & Cines

El Cine - Club celebró su primera sesión

* En los locales del Aliatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en tinte color, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

Imposible el
 mero de es
 han sido te
 corruptos d
 cias a todo
 Igualmente
 muy noble
 sus que tu
 en reveren
 a todos los
 mente a la
 lesianos, Ti
 gios de er
 que no cit
 han acudid
 nuestros ac
 Rendidas
 granadina,
 parroquiale
 tismas aut
 muy especi
 cuelas Nor
 entusiasmo,
 veterana A
 rio, tan ca
 dos

No quise
 mos colabor
 tiguos Alun
 día de este
 ron el hon
 liguas a n
 lo hicieron.
 Gracias a
 molesto si
 La Escue
 Escuela Pi
 ble recuerd
 comunicado
 Roma.

Y, junta
 agradecimie
 modo espec
 Que se a
 res esta de
 que estudie
 gía y, lo q
 practiquen.
 más que un
 colaborar d
 gelizadora
 la Santa Ig
 Gracias a
 que han ve
 que se ha
 nas para d
 dre. Tambié
 tiene que e
 turado de
 A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

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 2017-2018 cumplimos 64 (68) años.

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 18

Miércoles 27 de septiembre, a las 17 h.

EL CINE DE ARTHUR PENN

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 2017
MAESTROS DEL CINE MODERNO (IV): ARTHUR PENN

SEPTEMBER-OCTOBER 2017
MASTERS OF MODERN FILMMAKING (IV): ARTHUR PENN

Martes 26 septiembre / Tuesday 26th september • 21 h.

EL ZURDO (1958) (THE LEFT-HANDED GUN)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 29 septiembre / Friday 29th september • 21 h.

EL MILAGRO DE ANA SULLIVAN (1962) (THE MIRACLE WORKER)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 3 octubre / Tuesday 3rd october • 21 h.

ACOSADO (1965) (MICKEY ONE)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 6 octubre / Friday 6th october • 21 h.

BONNIE Y CLYDE* (1967) (BONNIE & CLYDE)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 10 octubre / Tuesday 10th october • 21 h.

LA JAURÍA HUMANA (1966) (THE CHASE)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 17 octubre / Tuesday 17th october • 21 h.

EL RESTAURANTE DE ALICIA (1969) (ALICE'S RESTAURANT)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 20 octubre / Friday 20th october • 21 h.

PEQUEÑO GRAN HOMBRE (1970) (LITTLE BIG MAN)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 27 octubre / Tuesday 27th october • 21 h.

LA NOCHE SE MUEVE (1975) (NIGHT MOVES)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles



* **proyección patrocinada por el Cineclub Universitario/Aula de Cine para el festival GRANADA NOIR 2017, e incluida dentro de sus actividades.**

Todas las proyecciones en la Sala Máxima del ESPACIO V CENTENARIO (Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid) Entrada libre hasta completar aforo
All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College
(Av. de Madrid) Free admission up to full room



“Mi cine es político, porque todo cine lo es. Pero no me gustan los films de argumento específicamente político. Ustedes están preocupados por el carácter violento de mis películas.

Yo vivo en una sociedad violenta, y me limito a expresar la violencia de esa sociedad.

Mi lenguaje no es sólo obra mía, sino en parte también una consecuencia del tiempo y del lugar donde me ha tocado vivir. En ese sentido sí hago un cine político. Tengo aversión por las películas que tratan de asuntos políticos, que no son, a mi juicio, los más esenciales para el cine. Lo esencial son las gentes que padecen la política, no las gentes que la hacen”.

“En el cine no hay que explicar las cosas; una imagen, una simple imagen, lo hará”.

Arthur Penn

Nacido el 27 de septiembre de 1922, **ARTHUR PENN** ha sido considerado el miembro más notable de la “Generación de la Televisión” por parte de la crítica europea. Este veterano realizador de Filadelfia ha vivido al margen de la dinámica de los grandes Estudios y, generalmente, se ha recluido en el teatro para alejarse de la complejidad de la industria cinematográfica. Arthur Penn comenzó a interesarse por el teatro en su juventud cuando iba a la “high school” y convivía con su madre divorciada. Según relata el propio Penn, *“Mis padres se divorciaron cuando tenía tres años y fui a vivir con mi madre y, después, me enviaron lejos para ir a vivir con otra gente. No conocí personalmente a mi padre hasta los catorce años, y cuando nos encontramos éramos dos extraños. Nunca lo superamos; esto no cambió. Él no vivió más de cuatro años después de nuestro reencuentro, y estaba enfermo la mayor parte de aquel período. Así pues, cuidaba de él pero no como un hijo, sino como un conocido, casi un extraño. Por tanto, es natural que la ausencia del padre sea un tema recurrente en mí. Fue un período muy doloroso”.*

El estallido de la Segunda Guerra Mundial coincidió con la etapa educativa de Penn, siendo movilizado a Carolina del Sur y a San Antonio, Texas. Concluido su periodo de instrucción, Arthur Penn transitó por Inglaterra, Francia, Bélgica y Alemania. El punto final de este periplo europeo con el ejército norteamericano tuvo lugar en Badneunauer, en territorio germano. París fue el escenario del reencuentro con Fred Coe (1914-1979), un compañero del ejército de infantería al que había conocido en Carolina del Sur. A través de Fred Coe, Penn entró a formar parte del mundo del teatro, primero en calidad de iluminador en la compañía Old Blue Theatre y posteriormente como director escénico en el Civil Theatre of Carolina. Merced al trato de favor que recibían los soldados norteamericanos —por cada año de servicio prestado en el ejército, recibían un año de educación gratuita—, Arthur Penn pudo reanudar sus estudios. El Black Mountain College supuso un auténtico hallazgo para el cineasta de Filadelfia y sirvió para definir una personalidad transgresora, idealista y combativa: *“Era un lugar increíble. Era una escuela muy pequeña que no tenía homologación. Ni tan sólo tenía*



suficiente comida y por tanto, teníamos que cultivar nuestros alimentos. Pero lo más importante de esta escuela es que era receptora de todo lo que había en Europa, de forma que teníamos gente de la Bauhaus que habían huido de Alemania. Se los llevaron a Estados Unidos, pero de una manera extraña y contradictoria, no les dieron ninguna acreditación. No podían ser profesores en las universidades. Así pues, vinieron a Black Mountain donde les podían proporcionar alojamiento y comida. Y ahora, mirando hacia atrás, me acuerdo que todos estos europeos —bien

no todos lo eran— atrayeron gente muy importante de los Estados Unidos. Gente como Walter Gropius, Joseph Albers, Annie Albers, fueron algunos de los huéspedes originales del Black Mountain. Después, el hecho que estuvieron allí llevó a Buck Shapiro, y el hecho que él estuviera me llevó, y más tarde vino gente como John Cage, Merce Cunningham, Wilhelm De Kooning, Elaine De Kooning, Ken Nolan y muchos otros. Esto sucedió pese a que éramos una pequeña población, no más de cien habitantes al mismo tiempo. Así pues, era una escuela extraordinariamente intensa en el sentido que no era una verdadera escuela, sino una especie de academia platónica donde simplemente convivíamos todos juntos y hablábamos. Si quería saber algo de arquitectura tan sólo tenía que dirigirme a Albers y preguntarle, '¿por qué construiste este edificio de esta forma?' y me respondía 'mira vamos a dar una vuelta y te lo explicaré'. Era un lugar fascinante".

Finalizado su paso por el Black Mountain, Penn se integró en el Actors Studio el año 1948, hecho que tendría una significación básica para la dirección de actores, muchos de ellos surgidos de la escuela de Elia Kazan y Lee Strasberg. A lo largo de esta etapa, Penn recibió clases de interpretación del sobrino de Antón Chejov, Michael, en Los Ángeles. Más tarde, Penn alternó los estudios de psicología y filosofía con la puesta en escena de una obra de Joshua Logan en París, "Soldiers Show Compagnie". Arthur Penn coincidió nuevamente con Fred Coe, que ostentaba el cargo



de directivo de la cadena NBC, ofreciéndole un trabajo como asistente de dirección de la serie "Colgate Comedy Hour" (1951), animado por los rostros familiares de Bob Hope, Dean Martin, Eddie Cantor y Jerry Lewis. "The Philco Television Playhouse" (1954-1956) —cuya titularidad compartía con Delbert Mann y Vincent J. Donehue— y "Playhouse 90" (1956-1958) fueron otros espacios donde participó, ya como responsable de la realización, sin olvidarse del teatro, donde Penn debutaba el año 1955 con 'Blue Denim', una discreta obra de James Leo Herlihy y William Noble, y tres años más tarde lo hacía en el mundo cinematográfico con **EL ZURDO** (1958). Mención especial merece la serie producida por Coe, "First Personal Singular" (1953), en la que Penn dirigió buena parte de los episodios fundamentados en la técnica de la cámara subjetiva, elemento innovador por lo que concierne a la televisión, pero que ya había utilizado Frank Borzage en **Adiós a las armas** (*A farewell to arms*, 1932) y Robert Montgomery en **La dama de lago** (*Lady in the lake*, 1946). Años después, algunos 'autores' europeos como Robert Bresson quisieron deslumbrar a los sectores vanguardistas y progresistas con la ubicación de la cámara a la altura de los ojos, con una clara predisposición a hacer un 'cinéma vérité'.

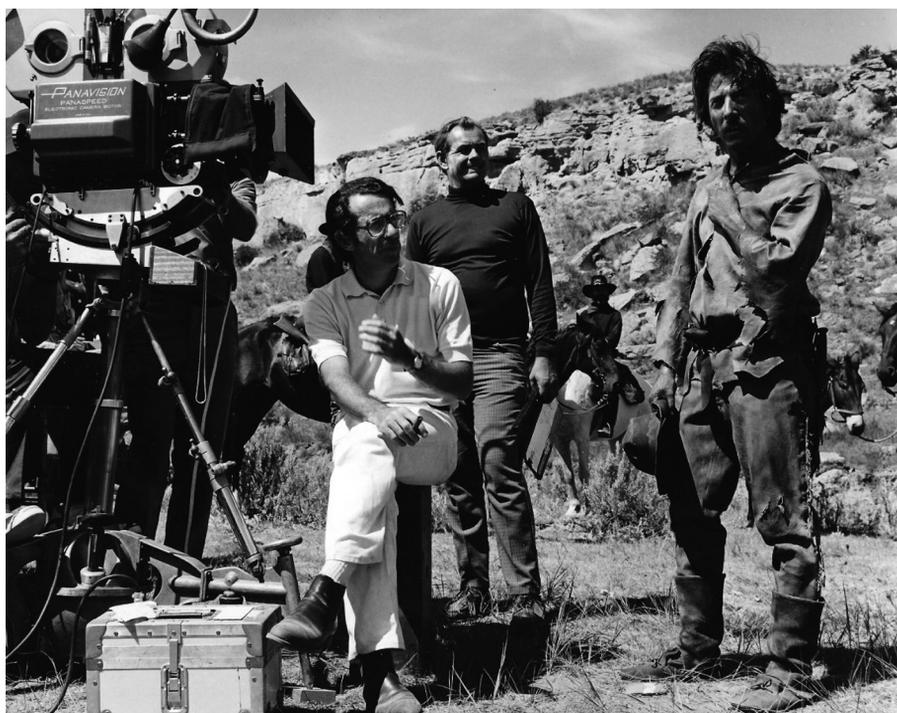
Tal como sería previsible en sus compañeros de generación (John Frankenheimer, Franklin J. Schaffner, Roben Mulligan,...), Arthur Penn profesó una absoluta admiración

hacia la figura del presidente John F. Kennedy, con quien colaboró como consejero técnico. Años más tarde, haría lo propio con su hermano, el senador Robert F. Kennedy, aunque su relación se frustró cuando este último fue asesinado en 1968 (...)

(...) Cineasta del caos y del tumulto interior, pintor de las conciencias embrionarias y torturadas, **ARTHUR PENN** lleva muy lejos la expresión física de un malestar específicamente moderno, el del individuo, invariablemente marginal, que intenta oscuramente definir su identidad a través de una relación siempre problemática con el otro y el mundo. Inadaptados para la comunicación, ajenos a toda estructura social, sus personajes se inventan comunidades paralelas (bandas en **BONNIE Y CLYDE**, **EL ZURDO**, **Missouri**; grupos hippies de **EL RESTAURANTE DE ALICIA**; pandilla de amigos de **Georgia**), dentro de las cuales circulan intercambios codificados de signos, que constituyen su lenguaje. Estos grupos expresan una nostalgia de la familia, última garantía contra la amenaza de un universo caótico en que el individuo no llega a encontrar su lugar. Aspiración utópica, ciertamente (y por lo demás inconsciente), como lo es la búsqueda del padre, o de una imagen paternal de sustitución, tema constante en el autor de **EL ZURDO**.

El héroe de Penn se cierra ferozmente al conocimiento de sí mismo y del mundo que podría salvarle de su enajenación. Opaco para sí mismo, prefiere ser reconocido a conocerse y, si llega el caso, prefiere la imagen deformada que ese reconocimiento le presenta a la realidad misma: *Billy el Niño* está encantado con las novelas populares que propagan su nombre, de la misma manera que *Clyde Barrow* esta encantado con la 'Balada de Bonnie y Clyde'. Simbólicamente, es tras esa lectura cuando superará su impotencia sexual, también simbólica: dándole una identidad, el poema le convierte en un hombre. *Jack Crabb* en **PEQUEÑO GRAN HOMBRE**, autobiografía fantasista de múltiples identidades, es el autor de su propia leyenda, bajo la cual nadie podría encontrar la verdad (...). El protagonista de **ACOSADO** renuncia deliberadamente a una incierta identidad refugiándose en el anonimato. *Harry Moseby*, el detective privado de **LA NOCHE SE MUEVE**, lleva a cabo continuamente investigaciones sobre su propia vida, pero le repugna interpretar los indicios que reúne. Negándose a conocerse, se encierra en el conocimiento de los otros y del mundo: se equivocará absolutamente respecto a las motivaciones, y sobre la culpabilidad o inocencia de los diversos individuos que encuentra durante una investigación que le llevará a su pérdida. Los personajes que queman metafóricamente su pasado (*Billy* echando al fuego los recortes de prensa que le atañen y gritando "I am reborn") expresan sin saberlo una voluntad de ceguera sobre ellos mismos.

En Penn, todo pasa por lo concreto, lo físico, y la palabra no reviste nunca tanta importancia como el gesto. No es que se olvide, sino que el lenguaje articulado, que tan frecuentemente se escapa de sus personajes, es entendido como un privilegio que hay que conquistar. Así, **EL MILAGRO DE ANA SULLIVAN** describe nada



menos que el aprendizaje de la lengua, su reinención a partir de lo concreto y lo elemental: es en contacto con las cosas como la sordomuda *Helen Keller* aprende a nombrarlas. Al principio, el héroe de **ACOSADO** parece lo opuesto a *Helen*. Pero aunque goza de un excepcional don de la palabra (es monologista cómico, el verbo constituye su oficio), bajo el peso de sus angustias (paranóicas o justificadas, nunca lo sabremos) se irá encerrando progresivamente en el mutismo hasta que una extrema e inexplicable agitación sustituya al verbo. Sólo accederá de nuevo a la palabra en los últimos minutos, en una escena comparable a la del descubrimiento de las palabras por *Helen* en **EL MILAGRO DE ANA SULLIVAN**. Por lo demás, en Penn el verbo se concibe frecuentemente como instrumento de mistificación: autores, periodistas, cuentistas fabrican la leyenda. Bajo la apariencia de comunicación, la conversación sirve para engañar. *Harry Moseby*, a quien no le gustan esas películas de Eric Rohmer en las que tanto se habla, se deja coger en la trampa de lo que después llamará, con amargura, “el parloteo ping-pong” de una joven que sólo desea alejar su atención de las actividades de sus cómplices. El interés de los héroes de Penn por su propio personaje, por su leyenda se alía a la preponderancia de lo físico para producir una verdadera teatralización del comportamiento (muy clara desde el primer film), pero igualmente asumida por los personajes. *Billy* es un consumado showman que se entrega

constantemente a “números” para impresionar, o engañar, a su público: su baile con la escoba, sus disparos de revolver en un charco de agua donde se refleja la luna (*Moon* es el nombre del hombre a batir), la ceremonia del renacimiento por el fuego y hasta la escenificación de su propia muerte, como ese gesto teatral en que muestra a *Pat Garret* el cinturón con la funda de la pistola vacía.

La obra de Penn es relativamente poco abundante. No es de esos cineastas que ruedan para filmar y necesitan estar constantemente activos (por lo demás vuelve periódicamente al teatro). Entre **PEQUEÑO GRAN HOMBRE** y el siguiente film, **LA NOCHE SE MUEVE**, transcurren cinco años, y otros tantos, a continuación, entre **Missouri** y **Georgia**, y entre éste y el siguiente. Muy dependiente del cariz de los tiempos para su inspiración, Penn se siente estimulado por la atmósfera de ciertos periodos, y parece desalentado en otros. En sus entrevistas de finales de los años sesenta, puede observarse un gran entusiasmo, una inmensa confianza en el idealismo y el potencial revolucionario de la joven generación. Una confianza que evidentemente se vería decepcionada. En 1977, decía *“este ideal de los años sesenta no tenía mucho de revolucionario; se trataba de un ideal burgués (...) y ahora esta revolución está extenuada, agotada. En este clima, resulta difícil hacer un cine verdaderamente comprometido”*. Palabras evidentemente que siguen siendo tan válidas, si no más, y que permiten quizá comprender mejor el decepcionante, por no decir penoso, curso que después de **Georgia** tomaría la carrera de Penn. Tras el fracaso de crítica y público de **LA NOCHE SE MUEVE**, y de **Missouri**, obras desencantadas que contienen un comentario velado sobre los Estados Unidos de Nixon, vuelve a Broadway declarando que los años setenta eran el momento ideal para el teatro, como los sesenta lo habían sido para el cine. Lo que quiere decir, en definitiva, que Penn nunca se preocupó de construirse una carrera cinematográfica en el sentido habitual del término (...).

Toda la obra de Penn enraiza en sus dos primeros films, y en las versiones anteriores —televisión y a continuación teatro— de **EL MILAGRO DE ANA SULLIVAN**; la primera influiría en **EL ZURDO** más que lo que éste influyó en la versión filmada de **EL MILAGRO DE ANA SULLIVAN**. En ésta, una figura maternal, *Ana*, sustituye a una familia incapaz de sacar a una niña de las tinieblas de la no conciencia por medio del verbo: el aprendizaje de la palabra. En **EL ZURDO**, una figura paternal sustituye a una inexistente familia para despertar la conciencia de un adolescente mediante el regalo de una biblia (el Verbo) y, más específicamente, a través de un comentario a los versículos de la ‘Epístola a los Corintios’ referentes al paso del niño a la edad adulta, de las tinieblas a la visión clara, de lo fragmentario al todo. Hasta en el detalle, la ósmosis entre ambas películas es total: por ejemplo, el chorro de agua que determina el renacimiento de *Helen* corresponde al fuego de la forja en que *Billy* quema los recortes de periódicos, afirmando así su propio renacimiento. Aunque el itinerario de los dos films sea diferente.



En cierto sentido, **EL ZURDO** comienza allí donde **EL MILAGRO DE ANA SULLIVAN** termina: ese regalo al que *Helen* se resistía tenazmente hasta la triunfal escena del chorro de agua —en que descubre al fin la relación entre significante y significado que le abre las puertas del lenguaje— es recibido y aceptado por el joven *Billy* desde el inicio mismo de **EL ZURDO**. En este caso, la nueva pérdida del padre es casi simultánea a su encuentro; a partir de este momento, *Billy* se definirá totalmente por su esfuerzo en vengar a ese padre asesinado, proveyéndose, si llega el caso, de figuras paternas sustitutivas. No obstante, en la medida en que el personaje de *Helen* representa la versión extrema y literal de eso que los protagonistas de Penn serán metafóricamente, **EL MILAGRO DE ANA SULLIVAN** (obra teatral y/o film, la distinción es en este caso irrelevante) puede considerarse como la fuente profunda de la que surge **EL ZURDO** —y el resto de los films importantes de este cineasta—. Asimismo, la preponderancia de lo físico, y concretamente la extraordinaria violencia de los enfrentamientos entre Ann Bancroft y Patty Duke (cuya brutalidad filma Penn sin trucajes, en largos planos secuencia y rechazando cualquier facilidad de montaje) volverá a aparecer, en diverso grado, en los films posteriores.

Texto (extractos):

Christian Aguilera, **La generación de la televisión: la conciencia liberal del cine norteamericano**, Ed. 2001, 2000.

Bertrand Tavernier & Jean-Pierre Coursodon,
50 años de cine norteamericano, Akal, 1997.

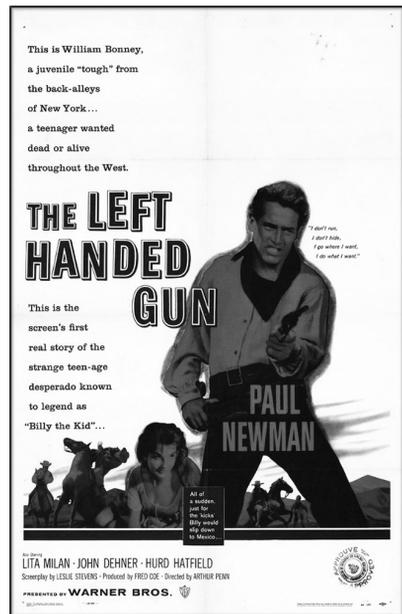


Martes 26 septiembre • 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina
en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

EL ZURDO

(1958) • EE.UU. • 98 min.

Título Orig. The left-handed gun. **Director.** Arthur Penn. **Argumento.** El guión del dramático para televisión "The death of Billy the Kid" (1955) de Gore Vidal. **Guión.** Leslie Stevens. **Fotografía.** J. Peverell Marley (1.85:1-B/N). **Montaje.** Folmar Blangsted. **Música.** Alexander Courage. **Productor.** Fred Coe. **Producción.** Harroll Productions para Warner Bros. **Intérpretes.** Paul Newman (Billy Bonney), John Dehner (Pat Garrett), James Cogdon (Charlie Boudre), Hurd Hatfield (Moultre), James Best (Tom Polliard), Lita Milan (Celsa), Colin Kaith-Johnston (Tunstall), John Dierkes (McSween), Bob Anderson (Hill), Wally Brown (Moon), Denver Pyle (Ollinger). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 1 de la filmografía de Arthur Penn (de 15 como director en cine)

Música de sala:

Missouri (*The Missouri breaks*, 1976) de Arthur Penn

Banda sonora original de **John Williams**

Según los biógrafos más aceptados, William Booney, Billy el Niño, nace en la ciudad de Nueva York en 1860. Dos años más tarde emigra la familia hacia el Oeste, recorriendo Kansas (donde muere su padre), Santa Fe, Colorado (donde se vuelve a casar su madre) y Silver City, cuando Billy cuenta ocho años de edad. Su carrera delictiva comienza a los doce años, cuando durante una partida de cartas en un local de mala fama, mata a un hombre que había insinuado que su madre era una prostituta. Huye y mata a tres indios porque poseían unas pieles de gran valor que a Billy le gustaban. En Arizona reparte su vida entre jugar a las cartas (mata de nuevo a otras dos personas) y trabajar como cowboy. Cuando las cosas se ponen difíciles atraviesa la frontera



mejicana y funda una casa de juego, pero tiene que volver a huir para salvar su vida ya que discute con su socio y le mata. Vuelve a atravesar la frontera y en Nuevo México comienza a trabajar como cowboy a las órdenes de un inglés llamado Tunstall, que no tarda en caer asesinado por las balas de unos ladrones de ganado. Esto desencadena una serie de acciones violentas, que se conocen como “la guerra del condado de Lincoln” que dura algo más de seis meses, durante los cuales se le atribuyen a Billy doce muertos más. Al año siguiente Billy se encuentra refugiado en Fort Summer al frente de una poderosa e importante banda de ladrones de ganado. Allí conoce a Pat Garret, famoso pistolero, con el que entabla amistad y que no tardará en ser nombrado sheriff por los ganaderos del condado de Lincoln con el especial encargo de acabar con Billy. Año y dos meses dura la persecución y finalmente Pat captura a Billy que es juzgado y condenado a muerte. Pero logra escaparse antes de la ejecución, matando a dos guardianes durante su huida; Garret sale en su búsqueda y dispara contra él en Fort Summer (1881), el lugar donde se habían conocido.

De esta elemental exposición de hechos, queda bastante claro —**Bonnie y Clyde** lo confirmará posteriormente— que no es precisamente el respeto a la verdad histórica lo que mueve a Arthur Penn para inclinarse, en **EL ZURDO**, por la historia de Billy el Niño. Por ejemplo, la película que King Vidor dirigiera en 1930 sobre el mismo tema (**Billy el**

Niño/*Billy The Kid*), aunque dis-
taba muy mucho de seguir los
hechos históricos, era mucho
más fiel que la versión que Penn
realiza 28 años más tarde.

Partiendo del telefilm **The
death of Billy the Kid**, escrito
por Gore Vidal, dirigido por Ro-
bert Mulligan para “The Philco
Television Playhouse” y emitido
el 24 de julio de 1955, Arthur
Penn aborda con **EL ZURDO**,
“un film del Oeste”. Pero esta,
su obra primera para la gran
pantalla, tiene una serie de
características que hace que
llamara mucho la atención en
Europa. Efectivamente, y según
cuenta el propio Penn, mientras
en EE.UU. nadie fue a ver el
film, y los pocos que lo hicieron



no se enteraron, los críticos parisinos asombraron al nuevo director por la precisión con que lograron leer la película. Lo cierto es que se trataba de un western exacerbado, donde la psicología de los personajes determinaba la acción, y quizá el hecho de ser un western tímidamente homosexual¹, contribuyó a que lo defendieran los críticos parisinos, aunque no fuera más que por lo insólito de este planteamiento.

Dado que se habían realizado varias películas sobre la vida de Billy el Niño, puede resultar útil preguntarse en qué se diferenciaba la versión que Arthur Penn realizó. Ya es sabido que Penn no logró montar la película y que fue la productora la que finalmente lo hizo, en una época —1957—, en Estados Unidos, donde era extraordinariamente extraño que cualquier realizador dispusiera del “montaje final”². Penn admite su impericia y al parecer, las tres horas cuarenta del primer

1. La supuesta homosexualidad que se le atribuye a *Billy* (al menos, su relación con *Celsa* deja entrever una cierta ambigüedad) vino determinada por la interpretación que extrae del personaje Gore Vidal, aunque la presencia del guionista Leslie Stevens (amigo de Penn desde los tiempos de los espacios televisivos como “Portrait of Murderer”) y las propias intenciones del realizador, menoscabaron esta lectura del personaje interpretado por Paul Newman.

2. Años más tarde, Penn se refería a su ópera prima con un cierto sentimiento de frustración al ver como la Warner hacía su particular versión del film, que incluso afectaba a las escenas finales: “Tenía que ser un final ritual. Pequeños grupos de mujeres enlutadas reuniéndose lentamente en un cortejo de antorchas. Se pretendía que diera la sensación de algo a la vez fortuito y profundamente formal. Empezamos a rodarlo pero nunca lo acabamos. El Estudio nos mandó parar y nos dijo que lo dejáramos así. De manera que la escena de Pat Garrett se convirtió en el final”.

montaje se vieron reducidas a 102 minutos, aunque hubo posteriores reducciones (teniendo 75 minutos de duración la versión exhibida en España). Como es frecuente, las distintas versiones que se habían realizado, habían tenido muy poco en cuenta la verdad histórica.

Las fuentes de Penn hay que buscarlas en la existencia de una leyenda que se superpone sobre la realidad —un mes después de la muerte de Billy se publicó en Nueva York un relato absolutamente fantástico sobre su vida que llevaba por título “La historia de un fuera de la ley que mató a un hombre por cada año de su vida”—, y Penn hizo que el personaje de *Moultree* (Hurd Hatfield) le llevara a *Billy*, mientras se encuentra en la cárcel, una publicación neoyorquina en la que se relata su historia —la mitología clásica—. Hay pues muchas posibilidades de leer **EL ZURDO** como una recreación de Orestes en el Oeste y el psicoanálisis.

Penn aprovechó los escenarios y los decorados de un film del prolífico William Dieterle, que se llama **Juarez** (1939), como recreación del pueblo mejicano donde tiene lugar el episodio de la muerte de *Billy* y de otros pasajes de su corta existencia. Los elementos que configuran **EL ZURDO** resultaban, como no podía ser menos, muy próximos al régimen cooperativo de las series televisivas de los años cincuenta: un reducido equipo de colaboradores bien sincronizados (el productor Fred Coe, el guionista Leslie Stevens, Arthur Penn, Paul Newman y Gore Vidal), una historia que se nutre de la memoria popular, y tal como apuntaba, unos modestos y desangelados escenarios. Dentro de estos parámetros, la puesta en escena de Penn no difirió demasiado de su experiencia televisiva, sobre todo respecto al espacio “First Person”, donde la elección de tomas a la altura de los ojos le daba el tono adecuado a un film centrado en el estudio de personajes. No obstante, esta elección a la hora de encuadrar no tendrá una continuación especial a lo largo de su carrera, pero sí que lo serían las constantes referencias a los simbolismos: la escena de *Billy*, desolado por la muerte de sus compañeros *Charlie* (James Cogdon) y *Tom* (James Best), mirando por el cristal roto de la ventana; el triángulo que anuncia la muerte de *Moon* (Wally Brown) a manos de un trío de forajidos; en un sentido más explícito, la escena en la que *Billy* se apoya con una cuerda (la horca) después de que su compañero malherido lo deje, y la secuencia en la que los forajidos disparan contra la imagen de la luna reflejada en el estanque, anunciando la venganza sobre el sheriff *Moon*.

La ausencia del padre³ es casi el motivo primordial de **EL ZURDO**, y por eso comienza su película con el encuentro con *Tunstall* en el que *Billy* creará encontrar un verdadero padre. Unos ganaderos rivales asesinan a *Tunstall* y *Billy* se siente obliga-

3. La pérdida de su propio padre Henry ha estado presente de forma intermitente, a través de los personajes centrales que conforman su filmografía: *Billy Bonney* en **El zurdo**, *Jack Crabb* en **Pequeño Gran Hombre**, *Harry Moseby* en **La noche se mueve**, *Danilo Prozor* en **Georgia**, etc.



do a llevar a término su venganza, a acabar con los asesinos de su padre adoptivo. Todo el desarrollo del film responde a este planteamiento y los hechos posteriores siempre se plantean como consecuencia de la voluntad de *Billy* de vengar la muerte de *Tunstall*.

Si al ignorar toda la historia anterior de *Billy* —en la que había matado un mínimo de siete personas sin justificación—, Penn falsea la historia, ese ignorar ciertos hechos, refuerza la importancia de la ausencia del padre. Sobre un tema semejante Nicholas Ray en **La verdadera historia de Jesse James** (*The true story of Jesse James*, 1956) —antecedente directo de **EL ZURDO**— era más honrado y no escamoteaba parte de los hechos con objeto de dar mayor consistencia a su interpretación.

Tunstall es para *Billy* además de un padre, un maestro. Frente al lenguaje de la violencia que siempre había utilizado *Billy*, *Tunstall* trata de enseñarle el lenguaje de la tolerancia; *Tunstall* no lleva pistola para evitar las peleas y enseña a *Billy* a leer la Biblia. *Tunstall* representa para *Billy* la posibilidad de integrarse en la sociedad, la posibilidad de encontrar su identidad —todos los films de Penn se pueden considerar como peregrinajes de sus protagonistas a la búsqueda de su identidad— a través de su inclusión en la familia. La muerte de *Tunstall*, además de ser el motor

de la venganza de *Billy*, es igualmente la demostración, tanto de la imposibilidad de integrarse en la sociedad, como la prueba de que el único vehículo eficaz es el de la violencia.

Las relaciones entre *Pat Garret* y *Billy* responden a este mismo esquema. *Pat* que también fue un pistolero, ha encontrado —según Penn— su equilibrio y por medio de su casamiento —institución oficial— va a integrarse de alguna manera en la sociedad. Por eso es tan importante que *Billy* no rompa con la violencia —retrotraerse al pasado de *Pat*— la fiesta de la boda. Para *Billy* la cuestión carece por completo de importancia y cuando uno de los asesinos de *Tunstall* aparece, dispara contra él. En este hecho enclava Penn el cambio de actitud de *Pat*, que acepta ser sheriff, y perseguir y capturar a *Billy*. La verdad fue muy otra y la película de Sam Peckinpah **Pat Garret y Billy el Niño** (*Pat Garrett & Billy the Kid*, 1973) se acerca bastante a lo ocurrido. *Pat Garret* antiguo pistolero y amigo de *Billy* —uno de los pocos, por tanto que puede enfrentarse a él— es contratado por los grandes ganaderos de la región, para acabar con *Billy* y poder seguir manteniendo de esta manera su predominio político-económico sobre la región de Nuevo México.

El personaje de *Moultrie*, considerado como un gran hallazgo de la película, posee dos misiones fundamentales en el film. De una parte sirve de nexo de unión entre la historia y la leyenda, entre la realidad y el mito, recogiendo datos sobre la vida de *Billy* —como *Alias* (Bob Dylan) en el film de Peckinpah—, y de otra, denunciando a *Billy* como amante despechado, porque no quiere hacerle caso, contribuye a la glorificación —indirecta, con el suicidio/asesinato final de *Billy*— del joven pistolero.

Pero como se exponía más arriba, la película tuvo una desastrosa acogida por parte de la crítica norteamericana⁴; también en taquilla, entre el público: a pocos les convenció la interpretación de Newman. Argumentos bastante contundentes para que Arthur Penn se centrara en la práctica teatral. A partir de entonces, y hasta su retorno al cine con **El milagro de Ana Sullivan**, se concentró en su ejecutoria teatral (siete obras en cuatro años), mientras que la práctica televisiva ya pertenecía al pasado.

Texto (extractos):

Antonio Castro, "Arthur Penn", en rev. Dirigido, diciembre 1976.

Christian Aguilera, **La generación de la televisión: la conciencia liberal del cine norteamericano**, Ed. 2001, 2000.

J.C.Landry, **Paul Newman**, Cinema Club Collection, 1990.

4. Howard Thompson, *New York Times*: "Lo triste es que algunos realizadores de televisión hayan tratado de hacer una película de vaqueros diferente. Y, ¡sorpresal, lo es... El pobre Newman parece estar haciendo alternativamente un examen para la Escuela de Arte de Moscú y el Gran Orfeo Antiguo, mientras se pasea, sonriendo con sarcasmo y mascullando interminablemente". En contraste, *Variety* comentaba: "Una ingeniosa y emocionante película de vaqueros marcada por el intenso retrato que Paul Newman hace de Billy".

Clara y confusa a la vez, o más bien total y sobrecogedora, así aparecía la desmitificación de Billy el Niño realizada por Arthur Penn en **EL ZURDO**, uno de los más bellos westerns de la Historia del Cine. La claridad es la de la constatación crítica y la nebulosidad, la del profundo inconsciente del héroe, auténtico caso patológico que hizo caer al mito más abajo de lo que nunca había estado.

El **Billy el Niño** (1930) de King Vidor no se había atrevido en su época a cortar por lo sano y reflejaba exactamente ese respeto híbrido por la realidad que



podía experimentar un director deseoso de libertad cuando, frente a un mito, se veía obligado a reducirlo a los cánones de la época. Es decir, cuando el “happy end” era de rigor. Vidor, obligado a idealizar el personaje en virtud de las convenciones entonces vigentes, llegó hasta gratificar a su película con un final delirante en el que se veía que *Pat Garret* dejaba partir indemnes al joven bandido y a su compañera, despreciando la verdad histórica, que precisamente en este caso era también la del mito, pues todo el mundo conoce el verdadero final de Billy. Fue preciso esperar cerca de treinta años para que la historia del joven zurdo fuese contada de nuevo en la versión que parece ser, si no la más irrefutable, al menos la que ilustra mejor la auténtica personalidad de este asesino adolescente. El retrato de Billy bosquejado por **EL ZURDO** fue una bomba bajo la estatua del ‘buen bandido/good badman’.

Preocupado por desembarazar a Billy de su aura romántica, Penn comenzaba por devolverle su verdadera talla histórica, la de un epifenómeno alrededor del cual la leyenda había bordado su seductora trama. En consecuencia, no existía ningún enternecimiento lagrimoso y fácil respecto a su desgraciada juventud, lo que hubiera logrado no solamente garantizar afectivamente al personaje, sino confirmarlo también en una inserción social ciertamente dolorosa, pero existente. Ahora bien, la historia de Billy

fue la de una crisis de crecimiento, y Penn quiso, según su propio testimonio, conferir las características psicológicas de un recién nacido a este adolescente paradójicamente demasiado viejo ya para su edad. Es por lo que *Billy* aparece bruscamente en la pantalla como surgido de la nada, a la que parece querer volver, como veremos más tarde. Su inadaptación al medio se refleja ya en sus desordenados movimientos entre la maleza, y la continuación de la película no hará sino confirmar el conflicto permanente que existe entre *Billy* y la sociedad, incompatibilidad fundamental que intentará superar, como *Jesse James*, recurriendo a una violencia catártica y purificadora.

Pues todo el periplo moral de *Billy* no es más que una búsqueda de la pureza, de los otros y de la relación privilegiada que podría unirle a ellos. Este lazo podría ser el amor; en consecuencia, lo buscará en la mujer (*Celsa*), pero, sobre todo, en los hombres (*Charlie* y *Tom*), y aún más particularmente en sus mayores (*Tunstall*, *Garret*), hombres de edad y de experiencia, cuyos conocimientos serían capaces de ayudarle a madurar psicológicamente y cuyo afecto podría reemplazar el de un padre desaparecido demasiado pronto. Es muy evidente que *Billy* quiere pasar de esta comprensión visceral del medio ambiente que es todavía la suya a una aprehensión más austera de la compleja realidad, como lo demuestra la escena en la que vemos a *Billy* intentando aprender a leer con *Tunstal*. Las letras, las palabras, las frases constituyen todo un universo que podría abrirse ante él, y este muchacho, aparentemente embrutecido por el sol y el viento, sabe bien que, detrás de estos confusos signos, se esconde una verdad que le supera, la de la accesión al sentido oculto de las cosas y de los seres.

Pero su pureza es también la de la violencia y juzga toda idea a imagen de su sensibilidad salvaje y felina. Y éste es el punto de partida del drama de *Billy*. Animalesco es el término conveniente para describir el comportamiento de este joven lobo que posee de las fieras la inquietante agilidad del cuerpo y la mirada, una traspasando a los hombres y a las cosas en lo más profundo de su realidad física antes de que el otro desencadene su acto criminal. He aquí un ser en el que la acción precede a la reflexión, cuando hay reflexión, y esto aparece de un modo muy claro en la óptica exageradamente simplificadora de *Billy*. Simplificar ¿no es, por otra parte, purificar? A *Tunstall*, que le cita un pasaje de la Biblia llamado "Trought a glass darkly", acercándole a la visión matizada que se obtiene mirando a través de un cristal ahumado⁵, le pregunta: "¿Un vaso de whisky?" Y como su mentor asiente, precisando "Algo que ves, pero que no puedes discernir claramente", *Billy*, después de una breve reflexión, se descubre por completo en las palabras: "¿Un enemigo?" "O un amigo", responde *Tunstall*, apaciguador. Pero nosotros ya sabemos suficiente: el *Kid* tiene inquietudes. Lo que no comprende le desasosiega y no parará hasta que su violencia haya resuelto las contradicciones inherentes a su pureza.

5. Cristal y vaso en inglés se dice 'glass' lo que da lugar a este juego de palabras intraducible.



Para este adolescente, que vive como un niño, pero dispara mejor que un adulto, la muerte de *Tunstall*, su padre de adopción, es un golpe terrible. Él había encontrado en la persona de este pacífico inglés un padre y una madre a la vez (ella también tenía la costumbre de citarle los pasajes de la Biblia que sabía de memoria); de este modo el temible muchacho va a convertirse en defensor de la ley, considerándola bajo el punto de vista de una justicia expeditiva y purificadora. "Su justicia", ciertamente, puesto que no es posible fiarse de la corrompida que gobierna el mundo, siendo el propio sheriff del lugar uno de los responsables de la muerte de *Tunstall*. Este taciturno arcángel no reflexiona sobre la validez moral de su misión o sobre el hecho de que su futura acción tendrá que inscribirse forzosamente fuera de los límites de la ley escrita: "Yo soy la ley", proclama *Billy*. El mundo no existirá más que para y por su venganza.

Billy, a partir del asesinato de *Tunstall*, se encontrará progresivamente sumergido en un proceso de violencia del que irá perdiendo gradualmente el control y al que acabará por sucumbir. Encontramos aquí el tema de la muerte combinándose con el de la pureza, ya que la muerte es, por excelencia, el momento en que la esencia se manifiesta, como lo mostrará, dentro de esta óptica, el final de *Billy*. Una vez más aparece también el lema de la inadaptación al mundo. Sintiendo ajeno a esta sociedad, *Billy* la niega negándose a crecer. Rebelde sin causa antes de tiempo, ya encarna la angustia de la juventud americana ante una sociedad despiadada cuyas contradicciones se hacen cada vez más sensibles. *Billy*

confrontado a esta angustia, escoge el camino más fácil, pero también el más ambiguo, rechazando pura y simplemente, por una parte, la sociedad de los adultos y actualizando vehementemente, por otra, la violencia inseparable de esta sociedad, la cual intenta negarla por los cauces de las instituciones que ella misma ha creado. Dominado por su rebeldía y su instinto de venganza, *Billy* no es por ello menos confusamente consciente de que esta ruptura definitiva con la sociedad significa para él la muerte a más o menos largo plazo.

Sus características constantes serán, pues, una inestabilidad innata con base auto-destructiva, un encanto posesivo (permanente necesidad de ser amado y admirado), una exuberancia animal que Penn define a lo largo de numerosas escenas, de las cuales algunas fueron improvisadas sobre el plató. Al igual que *Jesse James*, *Billy* provoca lo irreparable sin pestañear, llevando las situaciones hasta el límite de lo sostenible, con un masoquismo furioso y evidente, pero desgraciadamente para él no tiene hermano mayor y protector sobre el que descargar sus fantasmas y del que esperar un apoyo físico y moral. Detrás de este exceso de valentía desesperada se esconde realmente el profundo deseo de acabar con todo, de consagrar la ruptura con el mundo de la única manera verdaderamente irremediable: la muerte. Pues, pensándolo bien, toda la película de Penn nos muestra a *Billy* en una búsqueda desenfadada de la muerte, búsqueda motivada por un profundo sentimiento de insatisfacción, de inadaptación al orden social y moral existente y reforzada por el terror pánico a la soledad.

Aquí están los signos que señalan en la soledad que la carrera de *Billy* se acerca a su final. Esa pelea de gallos en la que la cámara se demora es la imagen misma de las fuerzas latentes que dormitan en el seno de la sociedad y que sólo esperan para despertarse de nuevo que se les dé una ocasión. *Billy* no puede escapar ya a estas fuerzas que él mismo ha puesto en marcha. Es la pieza clave de este fatal engranaje. Y la víctima. Del espantapájaros intacto que *Billy* ve cuando pasa por primera vez delante de él, no encuentra a su vuelta más que unos restos calcinados: el esqueleto incandescente le devuelve su propia imagen... Se acerca el final para este eterno insatisfecho.

Llegado a este punto de su periplo, ni siquiera es ya dueño de su propia violencia y mata indiferentemente a amigos y enemigos: *Charlie* cae bajo sus balas y no duda en asesinar moralmente a su amigo *Saval*, confesándole sus relaciones con su mujer. Arraigado en su cruel pureza, no le quedará más remedio que afrontar el castigo, incluso provocarlo, encontrando en la muerte la elegancia de un dandy que ha rechazado de una vez por todas las leyes de este mundo.

Rompiendo completamente con el mito del héroe del western y del bandido bueno, *Billy* se revelaba, pues, archivulnerable moralmente, sexualmente inestable, es decir, indefinido (el cariño infantil por las armas, los juegos ambiguos con *Tom* y *Charlie*) y, sobre todo, consciente de sus fallos, de su imperfección, sentimiento que le conducía a querer recomenzar cien veces su vida. Y a fracasar siempre. El deseo de autodestrucción y el miedo al mundo de los adultos, unidos a un profundo masoquismo, debían triunfar finalmente,

obligando a *Billy* a romper todo, incluido él mismo, tan terrible era para este niño grande la visión de la realidad despojada de sus temores. Al término de la búsqueda del amor y de la muerte, *Billy* llevaba el autocastigo hasta provocar voluntaria y teatralmente su muerte. Hasta el final seguía siendo el niño que nunca había dejado de ser. La saga de *Billy*, tratada así por Penn, adquiría eminentemente resonancias freudianas, y este deseo demostrativo condujo, entre otras cosas, a dar una versión del final del asesino adolescente muy diferente de la realidad. Realmente *Billy* fue matado en la oscuridad y casi a quemarropa por un Pat Garret indeciso,



so, que no sabía muy bien con quién estaba tratando. Sin embargo, a este nivel, la verdad histórica es anécdota y mito. Poco importaba, efectivamente, conocer las circunstancias exactas de la muerte de *Billy*; lo importante era el camino moral seguido por el personaje, las implicaciones sociopsicológicas que se desprendían de ello y las consecuencias que estas últimas aportaban. Bajo este punto de vista, la teatral muerte de Paul Newman, al final de la película, era verdaderamente más auténtica que la realidad.

Estrechamente imbricada en la evolución psicológica de *Billy*, cerraba su ciclo moral convirtiéndose en el punto más puro de su canto y, en último extremo, en su auténtica muerte, aquella que el verdadero fuera de la ley habría escogido si hubiese tenido la oportunidad. Se nos reprochará llevar demasiado lejos la lógica interna del personaje y mezclar abusivamente la parte histórica de la película y el guión. Es cierto, pero el mérito de Penn consiste justamente en haber realizado esta sutil amalgama y haber llegado a destruir finalmente el mito del zurdo sin ceñirse exageradamente por ello a un documentalismo que habría privado a la crítica de su fuerza, a la flecha de su dardo. Paul Newman, desplomándose en la penumbra, se llevó consigo el mito del 'buen bandido' a la tumba.

Texto (extractos):

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



Viernes 29 septiembre • 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina
en Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

EL MILAGRO DE ANA SULLIVAN

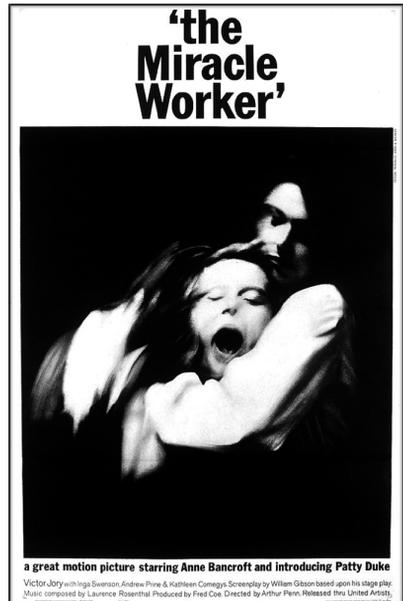
(1962) • EE.UU. • 102 min.

Título Orig. The miracle worker. **Director.** Arthur Penn. **Argumento.** El guión para un dramático homónimo de televisión (1957) y el posterior texto teatral (1959), ambos de William Gibson quien se inspiró en la autobiografía de Helen Keller titulada "The story of my life" (1902). **Guión.** William Gibson.

Fotografía. Ernesto Caparrós (1.66:1-B/N).

Montaje. Aram Avakian. **Música.** Laurence

Rosenthal. **Productor.** Fred Coe. **Producción.** United Artists. **Intérpretes.** Anne Bancroft (*Ann Sullivan*), Patty Duke (*Helen Keller*), Inga Swenson (*Kate Keller*), Victor Jory (*capitán Keller*), Kathleen Comegys (*tía Eva*), Andrew Pine (*James Keller*), Beah Richards (*Viney*), Jach Hollander (*sr. Anagos*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



2 Oscars: Actriz principal (*Anne Bancroft*) y Actriz de reparto (*Patty Duke*)
3 candidaturas a los Oscars: Director, Guión Original
y Vestuario para blanco y negro (*Ruth Morley*)

Película nº 2 de la filmografía de Arthur Penn (de 15 como director en cine)

Música de sala:

"Concierto para piccolo y cuerdas en Do mayor RV 443"

Antonio Vivaldi

La verdadera Helen Keller nació en Alabama, en el año 1880. A los dieciocho meses sufrió una congestión cerebral que la dejó sin ningún tipo de capacidad visual, auditiva y de habla. A partir de este traumático caso, William Gibson y Arthur Penn presentan en **EL MILAGRO DE ANA SULLIVAN**, la lucha de *Helen* (Patty Duke) con un

mundo lleno de sombras y tinieblas, donde tan sólo le queda el afecto y el cariño de una familia resignada ante esta terrible enfermedad. Cuando *Helen* cumple los once años, sus padres recurren a *Ana Sullivan* (Anne Bancroft), una joven educadora de la prestigiosa escuela Perkins de Boston, para poder recuperar parte de sus capacidades sensitivas dañadas. El film se sustenta en el estudio sobre la redención del alma de *Ana* mediante “el milagro” que supone educar a la pequeña *Helen*. No obstante, en **EL MILAGRO DE ANA SULLIVAN** está presente un contraste entre el estatus social (la alta burguesía capitalista del Este de los Estados Unidos a finales del siglo XIX, representada en la familia de *Helen*, y el extracto social más humilde en el caso de *Ana*, huérfana desde pequeña y protectora de su hermano menor *James*, víctima de una tuberculosis ósea), pero nunca se erige como el centro de atención para Penn y Gibson, sino que más bien sirve para subrayar los mundos que separan a *Ana* y *Helen*. Asimismo, para la adaptación cinematográfica de la pieza teatral, Penn se apoya en el uso de las figuras simbólicas como recurso narrativo: las sábanas blancas que dibujan figuras fantasmagóricas en el cielo de Alabama; la escena en la que *Ana*, al leer un manuscrito, se ve su rostro reflejado en la ventana mientras se observa al fondo de la imagen a *Helen* en el jardín equivalente a su decisión por compartir y convivir totalmente con *Helen* su problema, y de esta forma, aunar esfuerzos para lograr “el milagro”, o las paredes del comedor de la residencia de los *Keller*, despojadas de cuadros o cualquier tipo de ornamentación (en referencia a la incomunicación que preside el hogar de *Helen* por mor de su incapacidad visual y auditiva). Estos elementos simbólicos están perfectamente delimitados por el tratamiento fotográfico que hace el cubano Ernesto Caparrós a través del juego de sombras y contraluces, o el aumento de la trama para las escenas en flashback, y por la creación de una partitura musical a cargo de Laurence Rosenthal, que evoca melancolía y tristeza.

Cuando se plantea el estudio de una película surgida de una pieza teatral, casi siempre se analiza desde la concepción del montaje y de la puesta en escena. Pues bien, raramente se explica en términos referentes a los personajes y a la acción de éstos determinados a la hora de establecer el ritmo del film. Cuando se comenta que una película resulta “demasiado teatral” se hace referencia a una puesta en escena donde los personajes se encuentran rodeados de paredes, es decir, de decorados. Podemos pensar que si en lugar de una habitación tenemos un fondo con una montaña y una bandada de pájaros, las consideraciones serían diferentes. Cuando vamos al teatro nos fijamos en el movimiento de los actores en escena, en los diálogos o en los monólogos que tienen que ver directamente con la historia. Para su adaptación, Penn desestima cualquier recurso cinematográfico y concentra la narración en función de los personajes (la rebeldía de *Helen Keller* hacia los métodos drásticos de *Ana Sullivan*, donde Penn ejecuta unos movimientos bruscos y continuos siguiendo la disputa entre ambas). Por tanto, **EL MILAGRO DE ANA SULLIVAN** no deja de ser un ejercicio aplicado, deudor



de una obra teatral, magníficamente interpretado por Anne Bancroft y Patty Duke, en el que se establece una particular simbiosis, un requerimiento recíproco de cariño (*Ana Sullivan* necesita hacer “el milagro” para redimir su “alma”) alcanzado mediante el uso de la violencia, que conjuntamente con el tratamiento de los simbolismos, resultan el principal punto de referencia con el resto de la obra cinematográfica de Penn.

Texto (extractos):

Christian Aguilera, La generación de la televisión: la conciencia liberal del cine norteamericano, Ed. 2001, 2000.

Cuatro años largos transcurren antes de que Penn vuelva a dirigir. La génesis del nuevo film es de lo más normal. Penn había dirigido en 1956 para la televisión, y en 1959 en teatro la obra de William Gibson “The miracle worker”. El reparto que utilizó en Broadway era casi idéntico al que iba a utilizar en el film, manteniendo a las dos protagonistas principales, Patty Duke y Anne Bancroft. El guión del film lo firma el propio dramaturgo, y la película se centra fundamentalmente sobre el personaje de *Ana Sullivan* en vez de sobre la famosa *Helen Keller*.

Por sus efectos externos inmediatos, **EL MILAGRO DE ANA SULLIVAN** parece resultar un éxito. Se presenta oficialmente, representando a EE.UU. en el Festival de

San Sebastián, donde consigue el premio de la OCIC, y el de interpretación femenina a Anne Bancroft. Hollywood concede el Oscar de interpretación femenina a Anne Bancroft y el de mejor actriz secundaria a Patty Duke. Por una vez, el jurado de la OCIC tiene razón, y premia un film absolutamente religioso y cristiano. Pese a que Robin Wood afirme que Penn no es un director cristiano y a que la posterior evolución del cineasta haga verdaderas las palabras del crítico, en esta época tal afirmación es absolutamente incorrecta. El propio Penn durante su estancia en San Sebastián se refirió a su film como “*la historia de una persona que le debía a Dios una resurrección, que necesitaba una resurrección porque se sentía culpable de la muerte de su hermano*”.

La concepción cristiana del film es tan obvia —por más que en estudios posteriores de la obra de Penn, se haya intentado (un tanto vergonzosamente) olvidar— que hizo decir a los críticos de ‘Film Ideal’ de la época —cuyo lema era “Un cine mejor, para un mundo mejor”— que era la mejor película que se había realizado hasta la fecha... ¡sobre la existencia del alma! Al sentido general del film hay que añadir las numerosas citas bíblicas que existen, y el modo en que *Ana* expresa su alegría por haber logrado que la dejen utilizar la casita del bosque durante dos semanas: santiguándose.

Resulta claro en el film que el intento de enseñar a *Helen* cumple para *Ana* dos funciones diferentes: externamente, se trata de una lucha para conseguir que un ser (*Helen*) que carece de cualquier contacto con el exterior, pueda tener una vía de acceso al mundo. Internamente, *Ana* se redime a sí misma a través de su trabajo con *Helen*. Cada paso que da en la educación de la niña, la acerca más a su realización personal y la aleja de la neurosis. Dentro de esta misma perspectiva se inscribe el complejo de culpabilidad de *Ana*. Cuando era niña y estaba en el asilo con su hermano *James*, éste le pedía que se quedase junto a él, y ella gritaba que quería ir a la escuela. *James* muere y *Ana* se siente culpable de esa muerte. Por eso necesita recuperar otra vida —una resurrección en terminología de Penn— a través de la enseñanza, para autoconvencerse de que su elección no fue equivocada y que haber estudiado es lo que le va a permitir entrar en contacto con *Helen*. Desde este punto de vista, el film sugiere un desdoblamiento de *Ana* en *Helen*, que va más allá de la ceguera casi total de *Ana*, y la total de *Helen*. Esta interpretación debía de ser tan imperiosa para Penn que no duda en establecer primero una equivalencia entre la figura de *Helen* caminando a tientas hacia la casa y la de *Ana* en el asilo, para terminar sobreimpresionando a ambas mujeres —todo visto desde *Ana* adulta— en un intento inequívoco de demostrar que *Ana* es de alguna manera la propia *Helen*.

Quizá lo más importante del film sea la metodología que *Ana* utiliza para conseguir educar a *Helen*. Vista que la educación a que la ha sometido su familia imposibilita cualquier tipo de acción eficaz por parte de *Ana* —ya que si contraría sus caprichos inmediatamente va a buscar refugio en su madre— la maestra necesita separar a *Helen* de todos, hacer lo mismo que se hace cuando se quiere domesticar un animal, hacerla



comprender que depende totalmente de *Ana*, incluso para comer. Pero a mi juicio lo más interesante es que *Ana* utiliza la violencia —violencia física, que no es defensiva, aunque la agresión puede partir de *Helen*— como método educativo. Penn es indudablemente un hombre enormemente preocupado por la violencia y desde su primer film se le ha considerado un cineasta violento. Quizá como dice Penn su obra es violenta porque la violencia es parte integrante del carácter de este país. Estados Unidos es un país en que la gente realiza sus ideas por medios violentos, ya desde la época del western, de la frontera. Quizá por ello Penn sitúa su primer film, **El Zurdo**, en el Oeste.

Uno de los numerosos tópicos aceptados casi universalmente es la condena de la violencia —que curiosamente no lleva implícita la condena de la guerra—. Dado que la violencia se ejerce de muchas formas, y se aplica en diferentes grados, estar contra la violencia es a la vez una estupidez y una incongruencia. El de la violencia es un problema relativo y tratar de convertirlo en absoluto es tergiversar totalmente la cuestión. Una postura pacifista no significa estar siempre en contra de la violencia, sino únicamente no ser partidario de la violencia como método de imponer ideas o situaciones que se pueden discutir de otra forma. Pero ante una violencia de la que se es objeto, es preciso defenderse y muchas de las veces será necesario utilizar una violencia defensiva, como forma de contrarrestar la violencia primera. El pseudo-humanitarismo bienpensante que protesta constantemente de la violencia en las películas, sin embargo no tuvo objeción para la escena de la pelea en la que *Ana* agrede físicamente a *Helen*, sin que se pueda



dar por válida la posibilidad de una violencia defensiva. Bien es cierto que la película demuestra la utilidad del método propuesto, pero aceptar ese método por su eficacia, es aceptar que el fin justifica los medios, teoría que en principio es contraria a la propugnada —al menos teóricamente— por el humanitarismo bien pensante. De cualquier forma todo esto se inscribe dentro de un discurso más amplio sobre la violencia, que trataremos con mayor detenimiento al referirnos a **Bonnie y Clyde**.

El reconocimiento económico que tuvo **EL MILAGRO DE ANA SULLIVAN**, supuso la aceptación por parte de Hollywood de Arthur Penn, al que hasta este momento se había considerado marginal a la gran industria, por más que la Warner y la United Artists hubieran distribuido sus películas precedentes. Esa privilegiada situación en la industria, le permite plantearse un film personal, **Acosado**, —en el sentido de que teóricamente responde a sus verdaderas preocupaciones— durante cuya preparación recibe la propuesta de dirigir **El tren** (*The train*, 1965), una coproducción franco-norteamericana de elevado presupuesto. Acepta el encargo, pero tras poco más de una semana de rodaje, tiene que abandonar el film por su desacuerdo con Burt Lancaster, que además de protagonista, es el productor, y que llama a John Frankenheimer para reemplazar a Penn.

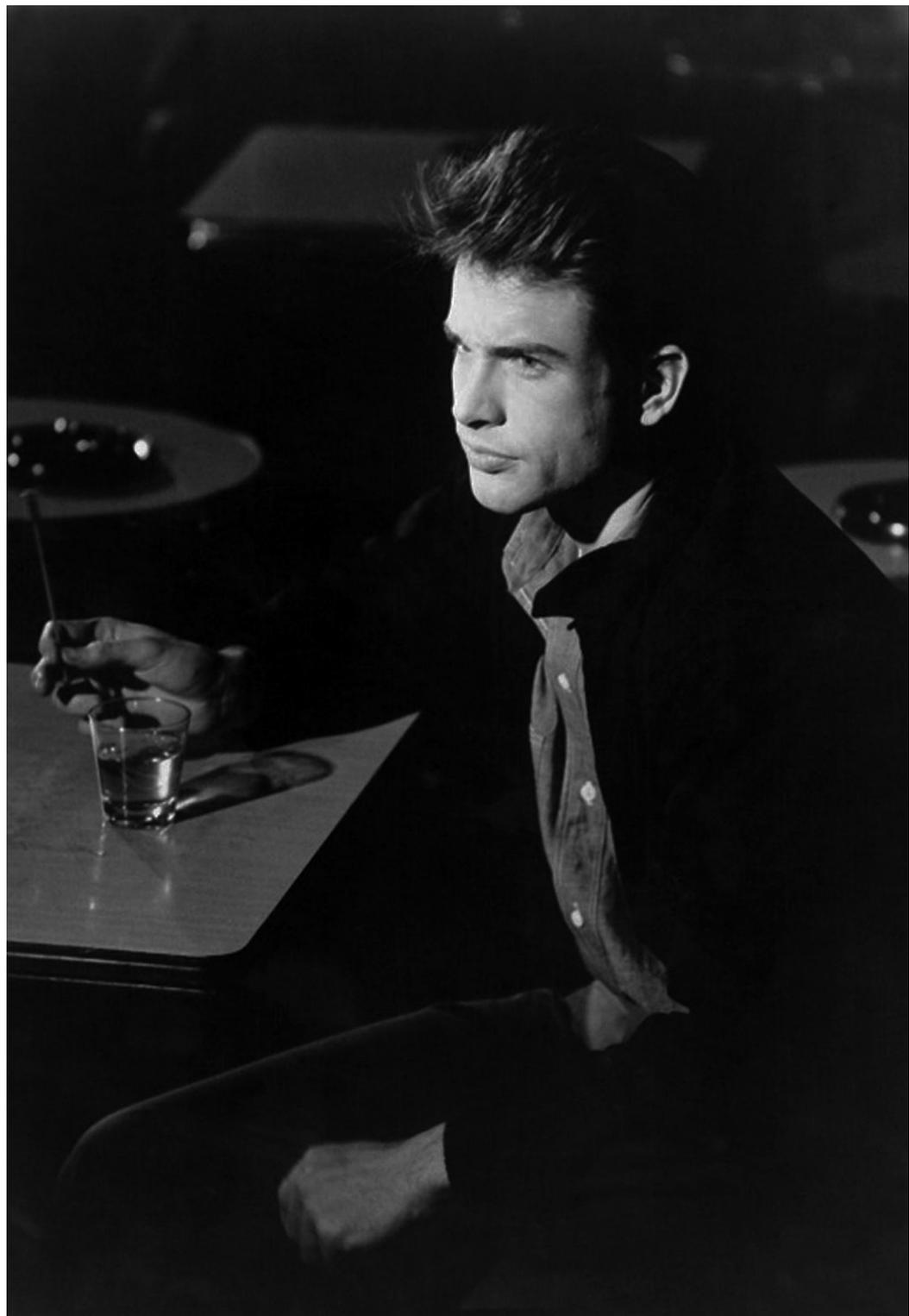
Resulta curioso que este hecho —absolutamente normal dentro de las coordenadas de producción— resulte determinante a la hora de la valoración de Penn, ya que este ser víctima (?) de la ambición de un actor-productor, contribuyó —sobre todo en Europa— a consolidar su fama de director importante, convertido en maldito, al negarse a



abdicar de su manera de pensar. A partir de este momento John Frankenheimer será tratado como un director mediocre, y Penn como un excelente realizador, lo que la posterior carrera de ambos se encargará de desmentir rotundamente. Que semejante hecho se haya convertido en tan significativo dentro de la trayectoria de Penn, resulta esclarecedor de las valoraciones europeas sobre los directores americanos, y denota tal falta de coherencia, que un elemental ejemplo dejará al descubierto la inconsistencia de semejante deducción. Unos pocos años antes, había ocurrido un hecho similar. Anthony Mann dirigía **Espartaco** (*Spartacus*, 1960) con Kirk Douglas como productor y protagonista. Las discusiones y diferencias de puntos de vista entre realizador y productor-protagonista, llevaron a Kirk Douglas a echar a Mann, y llamar en su lugar a Stanley Kubrick —con quien ya había trabajado, al igual que Burt Lancaster con Frankenheimer—. Por no sé qué misteriosas razones, esto no determinó que Anthony Mann fuera un director excelente e insobornable y Kubrick un mediocre y acomodaticio Don Nadie. Las reacciones de los implicados en ambos asuntos resultaron por demás significativas. Penn, en actitud utópico voluntarista, denunció una y otra vez su papel de víctima en la historia; Kubrick, mucho más inteligentemente y realista, se quejó de que los cambios que le prometieron podría hacer, no se llevaron a cabo en la realidad, y se negó a reconocer el film como suyo. Pero aprendió la lección. La única manera efectiva de imponer su voluntad significaba incluir una cláusula que así lo ratificara y para poder lograr que una gran casa productora le firmase semejante contrato, tenía que asegurarle lo único que a ésta le importaba: un importante beneficio económico.

Texto (extractos):

Antonio Castro, "Arthur Penn", en rev. Dirigido, diciembre 1976.



Martes 3 octubre • 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina
en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

ACOSADO

(1965) • EE.UU. • 93 min.

Título Orig. Mickey One. **Director.** Arthur Penn. **Argumento.** La obra teatral homónima de Alan Sargal. **Guión.** Arthur Penn y Alan Sargal. **Fotografía.** Ghislain Cloquet (1.85:1-B/N). **Montaje.** Aram Avakian, asistido por Mark Lamb. **Música.** Eddie Sauter y Jack Shaindin. **Productor.** Arthur Penn y Harrison Starr. **Producción.** Florin-Tatira para Columbia Pictures. **Intérpretes.** Warren Beatty (Mickey One), Hurd Hatfield (Castle), Alexandra Stewart (Jenny), Franchot Tone (Ruby), Jeff Corey (Fryer), Teddy Hart (Benson), Kamatari Fujiwara (el artista), Donna Michele (la chica), Norman Gottschalk (el evangelista), Benny Dunn (el cómico), Denise Darnell (la bailarina de strip-tease). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 3 de la filmografía de Arthur Penn (de 15 como director en cine)

Música de sala:

"Focus" (1961)

Stan Getz & Eddie Sauter

Tras lo ocurrido con **El tren**, Penn tuvo la suerte de poder realizar con total libertad una ambiciosa película, **ACOSADO**, en la que es totalmente responsable de la elección del tema, de la producción, del rodaje y del montaje. Precisamente por ello **ACOSADO** es quizá el film más representativo de Penn, si no a nivel de resultado final, sí al menos a nivel de intenciones. Esta extraña fábula rodada en un Chicago casi onírico, aunque se situara manifiestamente bajo la égida de Franz Kafka, sólo en parte lograba inquietar: algunas secuencias absurdas (esa máquina que se destruye a sí misma), una voluntad de acceder a la parábola, sin duda antimaccartysta, daban un cierto peso al relato. Presentada con escaso éxito en el Festival de Venecia

de 1965, **ACOSADO** decepcionó casi totalmente a los incondicionales seguidores de Penn. Si sus films tenían interés cuando narraban una historia concreta con dimensiones temporales y espaciales perfectamente delimitadas, fracasó en su intento de realizar un film abstracto, en la que un hombre —del que ni siquiera sabemos el nombre— trata de escapar de unos perseguidores, y de una culpabilidad que no es capaz de concretar.

La desorientación que siguió al tercer film de Penn, hizo que se escribieran las cosas más peregrinas sobre el mismo. Lo más superficial, como podía ser cierta semejanza formal con películas de Fellini (**Ocho y medio**, en particular) se destacaba como fundamental, como fórmula para encubrir el despiste en el que se hallaban. Sin embargo, las preocupaciones dominantes de Penn, se hallan absolutamente presentes en **ACOSADO**. Enfáticamente se puede decir que el film es el peregrinaje del americano medio a la búsqueda de su identidad. Por algo el protagonista del film es de origen polaco, quema al huir su tarjeta de identidad y se apodera de la de otro individuo. Si es preciso buscar una referencia cinematográfica en la parábola de Penn el nombre resultante evidente: Orson Welles. Ya en **El milagro de Ana Sullivan** el comienzo del film recuerda a la bola de cristal que se rompe al inicio de **Ciudadano Kane**, y en **ACOSADO** Penn saca una sala de fiestas que se llama Xanadú. Pero la influencia de Welles va mucho más allá de estas referencias filmicas, y Penn trata de hacer con **ACOSADO** “El Proceso” del ciudadano americano. Según el propio Penn explicaba en la rueda de prensa que siguió a su proyección veneciana, el muchacho que huye ante la amenaza anónima, es el símbolo de la paranoia en que ha caído la nación americana desde que se dio cuenta de que poseían el monopolio del arma nuclear: *“la instalación del terror atómico ha sido el fermento que ha permitido la utilización de otros terrores, de los que quizá el McCarthysmo fue uno de los que más incidencia tuvo sobre la vida del americano medio, y muy especialmente sobre los pertenecientes al mundo del espectáculo”*.

Según Penn *“no podría existir vida espiritual más que si la nación se deshace de los temores instintivos, y de la presiones sociales que ellos engendran”*. Por eso el pueblo americano —y *Mickey One*— no podrá vencer su miedo, más que si logran comunicarse unos con otros, si no encuentran, como *Mickey One*, una *Jenny* que les convida de que lo importante es amar. En palabras del propio Penn *“el miedo no será vencido más que si los hombres se aman los unos a los otros y esto es lo que simboliza la muchacha (Jenny) en el film. Me niego a que haya en mi film un cierto simbolismo cristiano”*.

Claro que no sólo existen *Jennys* en el mundo. La muchacha del genérico forma parte de la trampa en la que cae *Mickey One*, es un cebo que le ciega, le impide pensar, y enterarse que unos metros más allá de donde él se divierte con la muchacha, hay un hombre indefenso que es brutalmente golpeado en una silla. Además del sentido sim-

bólico que cumple *Jenny*, la contraposición de ambas mujeres, delimita el tipo ideal de mujer que Penn propugna —una mujer que sería una especie de mezcla de *Jenny* y de *Ruby*, la esposa de *Calder* en **La jauría humana**—, comprensiva, silenciosa, sometida y dependiente del hombre, abnegada y hogareña, serán las cualidades con que Penn adorna a su mujer ideal.



Con todo, bajo sus “pretensiones”, **ACOSADO** presenta un aspecto lúdico y burlón bastante regocijante, una voluntad de jugar con el espectador, de extraviarlo sin dejar de hacerle cómplice. Un film cuya visión, para quien renuncie a elucidar sus oscuridades, tan ingenuas como deliberadas, puede constituir un auténtico placer. Máxime cuando la película resulta un verdadero manifiesto estilístico: todas las características de la forma abrupta, caleidoscópica de **Bonnie y Clyde**, **El restaurante de Alicia**, **Pequeño Gran Hombre**, toda esa furiosa manipulación del material fílmico de Penn, están aquí ya presentes.

Texto (extractos):

Antonio Castro, “Arthur Penn”, en rev. Dirigido, diciembre 1976.

Bertrand Tavernier & Jean-Pierre Coursodon, **50 años de cine norteamericano**, Akal, 1997.

*“Yo siempre mantuve la convicción que de que la Nouvelle Vague fluía claramente en las dos direcciones. No creo que se haya escrito lo suficiente —por lo menos en la crítica norteamericana— sobre la influencia de los directores norteamericanos de postguerra, especialmente de lo que la crítica europea llamaba “films noir”, los de Raoul Walsh y otros, que ponían de manifiesto la cara oscura de América. Creo que esas corrientes circulaban en las dos direcciones. O sea, que es verdad que estaba influido por la Nouvelle Vague, pero también que en **ACOSADO** intentaba hacer algo genuinamente norteamericano, y que, cualquiera que fuese la influencia de la Nouvelle Vague, era una voz norteamericana”.*



Atendiendo a estas declaraciones se derivaría que Arthur Penn observaba la realidad de su propia obra bajo un prisma “transversal” que afecta indistintamente a la historia cinematográfica de su país como a la europea y, en concreto, a la francesa. Una historia relativa al Séptimo Arte vinculada por

derecho propio a un contexto sociopolítico que propiciaría la necesidad de Penn por posicionarse en un sentido crítico sobre la etapa del maccarthismo. Así pues, a renglón seguido de lo expresado en la entrevista en relación a las influencias provenientes del viejo continente, el cineasta de Pennsylvania no se mordería la lengua al señalar que *“hay aspectos de nuestro sistema de gobierno que siempre me han parecido ofensivos, pero creo que todo eso llegó al colmo durante el periodo de McCarthy. Si se lee la biografía de Edgar Hoover escrita por Anthony Summers se descubre que aquello era un gobierno del terror, que duró muchísimo y culminó en el periodo dominado por McCarthy, un alcohólico perdido, rodeado de gente verdaderamente impresentable”*. Por ello, cabe leer **ACOSADO** en clave de alegoría sociopolítica en torno a una época y un lugar en que se dejaba sentir los ecos de unas prácticas dispuestas a combatir al “diferente” en la asunción de unos parámetros ideológicos supuestamente lesivos a los valores propios de la nación norteamericana. Penn trazaría, en coalición con Alan Srgal, —el autor de la obra teatral original— una visión de la “tierra de las oportunidades” a través de la figura de un antihéroe —*Mickey One* (Warren Beatty)— que desoye los mensajes alienadores de la sociedad y se deja guiar por sus propias motivaciones y convicciones.

Lo haría de la única manera que Penn entendía la dinámica cinematográfica: aplicar un discurso no-lineal en consonancia con las enseñanzas de la Nouvelle Vague en su fundamento teórico y práctico, pero también con apremio a “heredar” el lenguaje (a menudo cifrado) utilizado por algunos de los representantes de una generación anterior a la suya que abogaban por mostrar el reverso del ‘american way of life’. De tal suerte, **ACOSADO** encuentra en su narración deslabazada, fraccionada, con constantes ‘saltos de eje’, sus señas de identidad, depositario de un cine que aún estaría por venir. Por ello, cabe plantearse asimismo el film conforme a una pieza cinematográfica que se anticiparía a su tiempo, provista de un entramado narrativo kafkiano, en

su definición, en que determinados bloques/secuencias, desde una óptica presidida por la lógica, no casan con sus precedentes y así sucesivamente. No ayudaría a esa visión fragmentada del film un texto de partida que funcionaría quizás mejor en el entorno teatral para el que fue concebido que en su representación en la gran pantalla. Evaluada, pues, en forma de actos —pasamos de ese bloque de claro calado social, casi un boceto extraído de la realidad transcrita por Erskine Caldwell o John Steinbeck en los tiempos de la gran depresión, a otro que se asemeja a un dispositivo welleiano (de ahí la referencia al local Xanadú, nombre de la mansión de *Charles Foster Kane* en **Ciudadano Kane**) donde nuestro antihéroe penetra en un laberinto presidido por espejos deformantes—, **ACOSADO**



parece “poseída” por las maneras propias de un director que todavía no se ha hecho con las riendas de un nuevo medio de expresión para él. El sentido alegórico-simbólico que se descubre en el cine de Penn a las primeras de cambio —**El zurdo**— no iría en paralelo con una seguridad experimentada con la cámara hasta **ACOSADO**. Por ello cabe referirse a este eslabón perdido de su obra fílmica con mayor atención de la dispensada en términos generales, con apremio a la búsqueda de unas señas de identidad que no tardarían en “colisionar” con los posicionamientos de productores (léase Sam Spiegel, a modo de ejemplo paradigmático, en relación al montaje final de **La jauría humana**) dispuestos a hacerse valer, aunque comportara ningunear la labor creativa de un determinado cineasta. Penn sufriría en sus propias carnes semejante humillación, pero cuanto menos tuvo tiempo para abordar un film libre de ataduras con la complicidad de Warren Beatty, quien acabaría requiriendo de sus servicios para la puesta en marcha (un tanto encallada) de **Bonnie y Clyde**.

Texto (extractos):

Christian Aguilera, “Acosado”, en www.cinearchivo.net



Viernes 6 octubre • 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina
en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

BONNIE Y CLYDE*

(1967) • EE.UU. • 111 min.

Título Orig. Bonnie and Clyde. **Director.** Arthur Penn. **Guión.** David Newman y Robert Benton. **Fotografía.** Burnett Guffey (1.85:1-Technicolor). **Montaje.** Dede Allen. **Música.** Charles Strouse. **Dirección artística.** Dean Tavoularis. **Vestuario.** Theodora van Runkle. **Productor.** Warren Beatty. **Producción.** Tatira-Hiller para Warner Brothers/Seven Arts. **Intérpretes.** Warren Beatty (Clyde Barrow), Faye Dunaway (Bonnie Parker), Michael J. Pollard (C.S.Moss), Gene Hackman (Buck Barrow), Denver Pyle (Frank Hammer), Estelle Parsons (Blanche Barrow), Evans Evans (Velma Davis), Gene Wilder (Eugene Grizzard), Dub Taylor (Ivan Moss). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**

2 Oscars: Actriz de reparto (Estelle Parsons) y Fotografía.

8 candidaturas a los Oscars: Película, Director, Guión Original, Actor principal (Warren Beatty), Actriz Principal (Faye Dunaway), Actor de reparto (Gene Hackman y Michael J. Pollard) y Vestuario (Theodora van Runkle).

Película nº 5 de la filmografía de Arthur Penn (de 15 como director en cine)

Música de sala:

"Singin' the blues" (2005)

Teresa Luján & The Missing Stompers



* Proyección patrocinada por el Cineclub Universitario/Aula de Cine para el festival GRANADA NOIR 2017, e incluida dentro de sus actividades.

“No sabíamos con qué estábamos conectando. Después de **BONNIE Y CLYDE**, las paredes se vinieron abajo. Todo lo que parecía construido con hormigón armado empezó a derrumbarse”.

Arthur Penn

Obra maestra de Penn, esta biografía poética de una célebre pareja de gangsters de los años treinta es también uno de los más hermosos films norteamericanos de los años 60, una aventura donde se mezclan, en ciclópeo estilo, el slapstick, el humor, la crítica social y la tragedia. Penn recupera aquí su lirismo explosivo adaptándolo a un tono mucho más abierto que dinamita un guión primitivamente concebido para Truffaut. Así, paradójicamente, a partir de rupturas y continuos cambios de registro, logra una continua unidad. La caricaturesca caracterización (el personaje de Michael J. Pollard) cohabita aquí con la más asombrosa sutileza psicológica (las relaciones entre *Clyde* y su hermano; la escena, admirable de sobriedad y discreción, que revela la impotencia sexual de *Clyde*); intermedios románticos de plástica delicadeza casi demasiado relamida (el picnic en las dunas) alternan con terroríficas explosiones de brutalidad que escandalizaron a parte de la crítica y del público norteamericano — Penn rehusa la tradicional violencia limpia mostrando todo el horror de la sangre y del dolor físico, lo que, contrariamente al sentido que el cineasta le quiere dar, ha sido considerado como una apología de la violencia—. Más allá de esta mezquina crítica, el film puede suscitar otras más serias, basada en la ambigüedad de intención y de factura que algunos consideran inconsistencia estética, cuando no duplicidad. En cualquier caso, no merece el extremado desdén con que algunos críticos trataron el film. **BONNIE Y CLYDE** fue quizá un compromiso entre el cine hollywoodiano tradicional y los enfoques más modernos que, según la consagrada fórmula, “ponen en tela de juicio la noción de espectáculo”. Pero eso no es una razón, sino al contrario, para despreciar la película, puesto que en ella Penn, además de un constante comentario irónico sobre las formas y enfoques que utiliza, nos da un espectáculo absolutamente eficaz en tanto que tal y generador de un placer del que el cine moderno se mostraba cada vez más avaro.

Texto (extractos):

Bertrand Tavernier & Jean-Pierre Coursodon, 50 años de cine norteamericano, Akal, 1997.

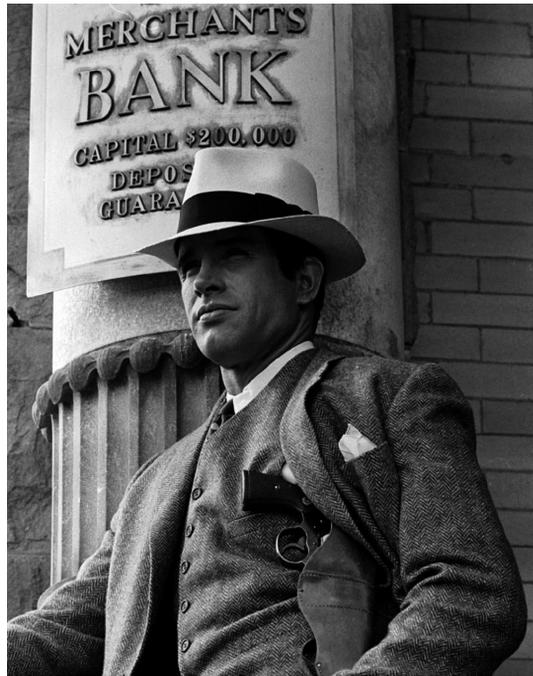
Una noche, Warren Beatty y su pareja por aquel entonces, la actriz Leslie Caron, cenaban en París con François Truffaut. El cineasta francés se negaba a rodar un biopic de la cantante Edith Piaf con Caron como protagonista. Sin embargo, les recomendó que

leyeran un guión muy bueno que le habían enviado desde Estados Unidos, “Bonnie y Clyde”, donde había un gran papel para Warren Beatty. Ahí surgió la chispa.

Aquel libreto era obra de dos periodistas de la revista ‘Esquire’, Robert Benton —posteriormente, haría carrera como director con films como **Kramer contra Kramer** (1979) o **Billy Bathgate** (1991)— y David Newman. En 1963, los reporteros se pasaban el día encerrados viendo cine: les había conmovido **Al final de la escapada** (*À bout de souffle*, 1960), de Jean-Luc Godard, y habían visto 13 veces en dos meses **Jules y Jim** (*Jules et Jim*, 1962), de Truffaut. Un día

leyeron ‘Últimos cien días’, un libro de John Toland sobre una pareja de ladrones de bancos, Bonnie Parker y Clyde Barrow, célebres en el medio Oeste y el Sur de Estados Unidos a principios de los treinta. Benton conocía la leyenda porque se había criado al este de Texas, donde los niños aún se disfrazaban de Bonnie y Clyde en Halloween. Como asaltantes de bancos habían sido un desastre, pero los guionistas se dieron cuenta del atractivo de su estética, de su brabuconería y de su mensaje de vida al límite. Escribieron la historia, se la enviaron a Truffaut que primero les remitió a Jean-Luc Godard y finalmente se apuntó al proyecto, y buscaron un estudio para levantar la producción. Hollywood la rechazó. En el guión había una carga explosiva: *Bonnie y Clyde* se querían, pero necesitaban un estímulo, el que les daba C. W. Moss, el chaval que les acompañaba. En resumen, era un “ménage a trois”. Demasiado para cualquier gran estudio.

Un sábado de febrero de 1966, Benton recibió la llamada de Warren Beatty. Pensó que era una broma, hasta que Beatty le insistió. Quería leer su guión y pasaría a recogerlo. A los 20 minutos, estaba en la puerta del apartamento del matrimonio Benton. C cogió el ejemplar, se fue y, a la media hora, volvió a telefonar: “Quiero hacer esta película”. Benton respondió: “¿Por qué página vas?” “Estoy en la 25” “Espera hasta la 40”. Allí estaba la secuencia del trío sexual. Una hora más tarde, Beatty le llamó de nuevo: “Lo he leído hasta el final. Ya sé a qué te refieres, pero sigo queriéndolo hacer”.



El actor les pagó como opción de reserva del guión 7.500 dólares (al final, cobraron 75.000 de Tatira, la productora del actor bautizada así por el alias de su madre, Tat y el nombre de su padre, Ira) y volvió a Los Ángeles, con dudas sobre si él era el intérprete adecuado para *Clyde*; el auténtico se parecía más a Bob Dylan. Algunos de sus amigos (como Robert Towne, que posteriormente se incorporaría al proyecto) le convencieron. El 14 de marzo de 1966 envió la primera nota de trabajo a sus 4 guionistas, pidiéndoles que recortaran el libreto. Con Truffaut fuera, por propia voluntad, de **BONNIE Y CLYDE** (se había embarcado en **Fahrenheit 451**), comenzó la búsqueda de un director.

La contratación de un realizador para **BONNIE Y CLYDE** no fue nada sencilla. Nadie quería hacerla. Benton y Newman, tras asistir al rechazo de una última posibilidad, que la dirigiera el mismo Beatty (cauteloso, sabía que aún no era su momento y se negó), le mencionaron a Arthur Penn. A ellos les había gustado **Acosado** (*“nos parecía muy europea”*, confiesa Benton). Penn, procedente de la televisión y el teatro, había realizado en Hollywood un espléndido debut, **El zurdo** (1958). Después aportó algo de clase a **El milagro de Ana Sullivan** (1962). Con el tiempo se convertiría en un famoso realizador por su compromiso ético de izquierdas y su romanticismo, y en un hábil manipulador de la violencia para mostrar su disconformidad con la sociedad y dar pasión a sus personajes.

Pero en ese momento las cosas no le iban bien. El productor Sam Spiegel le había quitado el montaje final de **La jauría humana** un año antes, así que en 1966 Penn estaba en caída libre. Beatty le salvó la vida a pesar de sus dudas: no habían acabado muy bien en **Acosado**. El director se unió a la pareja de guionistas para reelaborar el libreto mientras Beatty firmaba un extraño acuerdo de producción con Warner Brothers: cobraría sólo 200.000 dólares fijos si además recibía un 40% de los beneficios brutos. El estudio aceptó en julio: un film como **BONNIE Y CLYDE**, de bajo presupuesto (1.600.000 dólares), solía recuperar el doble del coste de producción; y encima Beatty no vería la pasta hasta que la película no obtuviera más de tres veces esa cifra, un acontecimiento difícilísimo (con el tiempo, el trato resultó desastroso para Warner porque sí ganó dinero, pero Beatty se llevó un pellizco impresionante que le convirtió en millonario).

Warren Beatty sólo tuvo que superar un último obstáculo: el reparto. A esas alturas Leslie Caron había desaparecido de su vida y salía con la bailarina rusa Maia Plisiétskaia; no hablaban ni un idioma en común, pero eran felices (lo que no significa que el actor no tuviera amiguitas repartidas por todo el mundo). Jack Warner ya había leído el guión y había enviado una nota a uno de sus subordinados con frases como: *“¿A quién le interesa la ascensión y caída de una pareja de ratas?”* o *“Vaya asco de guión”*. Un mes antes del rodaje, Penn también tuvo sus dudas: el libreto tenía problemas. Beatty decidió incorporar al proyecto a su amigo Robert Towne, un hábil dialoguista, buen di-

rector y, sobre todo, excepcional guionista tanto como autor (**Chinatown, Yakuza, La tapadera**) como en la labor de revisor no acreditado de libretos (**Greystoke, Misión imposible**).

En tres semanas Towne le dio un buen meneo al asunto. Por de pronto, hizo caso de las reticencias de Warren Beatty sobre la homosexualidad de Clyde Barrow. Benton y Newman no lo entendían y Penn se lo aclaró: *“Estáis cometiendo un error, chicos, porque estos personajes ya están metidos en demasiados líos. Matan, asaltan bancos. Si queréis que el público se identifique con ellos, no lo*



conseguiréis nunca si ese tío es homosexual. Vais a destruir la película”. Y Clyde Barrow pasó de homosexual y amante de los tríos, a impotente. Towne estaba de acuerdo: no era un problema de tabúes, sino de atasco dramático. El guionista también cambió de orden algunas secuencias y aportó mayores dosis de realismo: *“cuando era niño, me llamaba la atención en el cine que los personajes siempre encontraban dónde aparcar, que nunca les traían el cambio en los restaurantes, que los matrimonios no compartían cama y que la mujer se iba a dormir y se levantaba al día siguiente con el maquillaje intacto. En **BONNIE Y CLYDE**, aunque no fuera sólo idea mía, Bonnie cuenta hasta el último céntimo del cambio, y C. W. Moss se queda sin poder salir de un aparcamiento y lo pasa fatal al intentar escapar”.*

En cuanto al reparto, Penn y Beatty habían trabajado lo suficiente en teatro y televisión como para conocer actores frescos. Casi todos procedían de Nueva York, del Actor's Studio. Para Bonnie Parker probaron a Tuesday Weld, Ann-Margret, Carol Lynley y Sue Lyon (*Lolita*). Jane Fonda declinó cualquier posibilidad porque entonces vivía en Francia y no le apetecía mudarse. Al inicio, incluso llegaron a pensar en Shirley Maclaine, una opción descartada cuando Beatty decidió ser el protagonista: Beatty y Maclaine son hermanos. Años después, Beatty recordó que también le ofreció el papel a su ex pareja Natalie Wood. Tras una larga charla telefónica, Wood lo rechazó. Arthur Penn propuso a una recién llegada que sólo había interpretado dos películas, pero que

le había impresionado en teatro: Faye Dunaway. Ella se quedó con el papel, aunque superaba la talla. Dunaway, de estatura mediana, no es tan bajita como *Bonnie*, que apenas rozaba el metro y medio de altura.

Todo el reparto estaba plagado de novatos. Gene Hackman, en su cuarta película, interpreta a *Buck*, el hermano de *Clyde*. Estelle Parsons, a su mujer, y Michael J. Pollard, en su sexto film, a *C. W. Moss*, el chico que les ayuda en todo, un personaje ficticio que fusiona las características de dos miembros de la banda Barrow. El cómico Gene Wilder debutaba en el cine con el papel del sepulturero secuestrado.

El rodaje de **BONNIE Y CLYDE** tuvo lugar en la primavera de 1967 en Texas, en zonas muy cercanas a donde habían realizado los bandidos sus correrías. La película no sólo describe sus crímenes, sino que radiografía la desesperanza de una América atenazada por la depresión de 1929. La pareja pronto incluye en sus pillajes a un chaval, *C. W. Moss*, y al hermano y a la cuñada de *Clyde*. No todo les sale bien y al final caen por un chivatazo producto de un “desencuentro estético”: al padre de *Moss* no le hace ni pizca de gracia que hayan empujado a su hijo a tatuarse.

Durante el rodaje, Towne, Beatty y Penn estaban todo el día juntos. Estos dos últimos discutían sin parar porque el actor quería comprender todo lo que hacía el director. Sólo descansaba cuando se ponía delante de las cámaras y cuando se metía en su caravana a incrementar su lista de conquistas sexuales. En lo que sí estaban todos de acuerdo era en que querían un desenlace que abofeteara al espectador. Penn acabó proponiendo el final definitivo, una especie de ballet provocado por la multitud de balas que atraviesan los cuerpos de la pareja en su fatídico último día, el 23 de mayo de 1934, cuando reciben 94 de los 1.000 tiros disparados en un minuto (Francis Ford Coppola utilizó después este estilo, aunque sin cámara lenta, en la muerte de *Sonny* en **El padrino**). Según el escritor y cineasta Peter Biskind, “*con la bala que hace volar en pedazos una parte de la cabeza de Clyde, Penn quiso recordar al público el asesinato de John F. Kennedy*”. De Penn es también el impresionante inicio, en el que un novedoso montaje muy rápido con movimientos veloces de *Bonnie* en su habitación nos traslada su aburrimiento vital. En aquellas semanas en Texas, hubo todo tipo de anécdotas. Gene Hackman recuerda que un día se le acercó un granjero anciano que estaba observando el rodaje y le dijo: “*Buck jamás habría usado un sombrero como ése*”. Hackman le dio la razón y el granjero se presentó. “*Es un placer conocerle. Yo soy uno de los Barrows*”: todavía vivían por allí miembros de la banda de *Clyde Barrow*.

El equipo y actores regresaron a Hollywood sin mayores contratiempos. En junio ya había un primer montaje que le fue proyectado a Jack Warner en su casa. Antes de comenzar la sesión, Warner avisó a Penn: “*Te diré una cosa y espero que no la olvides. Si tengo que ir a mear es porque la película es una mierda*”. El filme duraba, en ese primer copión de trabajo, dos horas y diez minutos, y Warner se levantó al baño tres veces. Al encenderse las luces, el jefe dijo: “*Han sido las dos horas y diez minutos más largos*



de mi vida". Beatty defendió **BONNIE Y CLYDE** como un homenaje a los trabajos de James Cagney de los años 30 y Warner le interrumpió: "¡Qué cojones va a ser un homenaje!". Días después, mientras le pasaban la película a un escandalizado sacerdote de la Legión de la Decencia Católica, Jack Warner anunció la venta de su parte de Warner Brothers a Seven Arts Productions y su retirada del negocio.

El montaje final estuvo preparado a inicios de julio. Como el estudio no sabía qué hacer con la película (y probablemente hasta la odiaba), se decidió estrenarla en un autocine en Dallas el 22 de septiembre. Pese a que el responsable de los tráilers del estudio avisó a sus superiores sobre la gran calidad del film, el mensaje no sirvió para nada. Y eso que, por ejemplo, Beatty había invitado a los grandes de Hollywood, a los hombres que él admiraba (Billy Wilder, Fred Zinnemann, Sam Goldwyn, Jean Renoir, George Stevens, Sam Spiegel...) a un pase en Sunset Boulevard que acabó en aplausos, vítores y un grito desde el fondo de la sala: "Señores, Warren Beatty acaba de darnos a todos por el culo". Como **Acosado**, el anterior film de Arthur Penn, había funcionado muy bien en Canadá, **BONNIE Y CLYDE** fue al festival de cine de Montreal. Arrasó el 4 de agosto. Los artistas subieron 14 veces a saludar al escenario. El responsable de mercadotecnia del estudio, Richard Lederer, recuerda: "Cuando todo terminó, Warren se metió en la cama de su suite con una chica a cada lado. Una era una bonita azafata francesa del



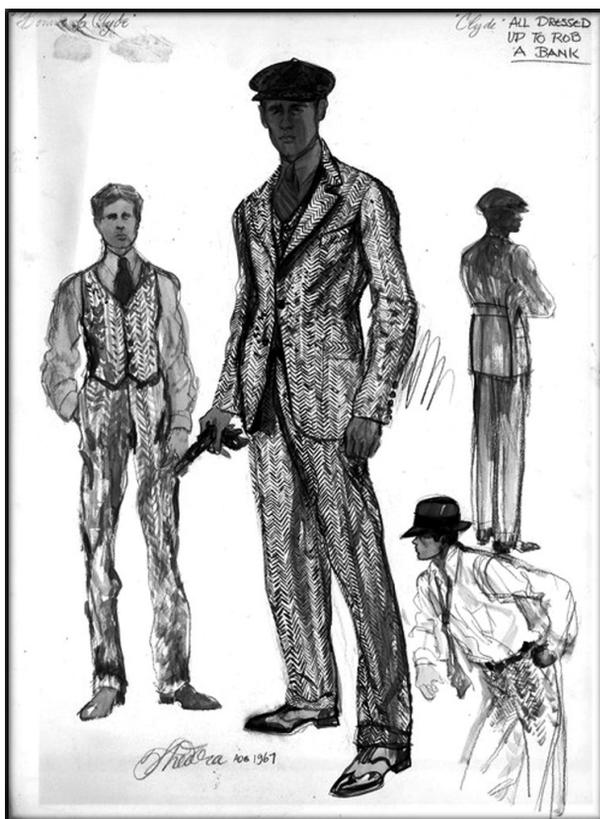
festival. Warren le dijo: "Oye, cielo, ¿cuál es el lugar más marchoso de Montreal? Quiero que me lleves ahí esta noche". La chica le respondió: "Señor Beatty, éste es el lugar más marchoso de Montreal!".

En Nueva York el film se estrenó el 13 de agosto en los cines 'Murray Hill', en la calle 47. Bosley Crowther, el crítico de 'The New York Times', la calificó de "payasada barata y descarada sobre las horrendas barbaridades de esa sórdida pareja de imbéciles como si se tratase de

una juerga". Joe Morgenstern, de 'Newsweek', dijo que era "un sórdido film de tiros y mamporros para idiotas". Pero a Pauline Kael le encantó. Kael era en esos días una recién llegada a la crítica. Gracias a su visión diferente se convirtió (hasta su fallecimiento en septiembre de 2001) en la más influyente comentarista de cine de Estados Unidos. Defendió siempre la autoridad del director como artista creador y su fama nació con su primer artículo en la revista 'The New Yorker', dedicado a **BONNIE Y CLYDE**. "Es la película auténticamente americana más emocionante desde **El mensajero del miedo**, y el público lo sabe", aseguraba. Towne cree que sin ella, "el largometraje habría muerto como un perro".

El estreno comercial tuvo lugar el 13 de septiembre en Denton, Texas, y dos semanas más tarde ya se había caído del cartel. En Nueva York fue regular y a finales de octubre la carrera comercial de **BONNIE Y CLYDE** había muerto. En Londres llegó a las carteleras el 15 de septiembre. Se convirtió en un éxito sin precedentes, que superaba lo cinematográfico para alcanzar lo social. Era demasiado tarde para mejorar los resultados en Estados Unidos. En Francia reventó las taquillas. La boina que usa-

ba Dunaway en el film se convirtió en el complemento perfecto en aquel otoño europeo: se vendieron decenas de miles de copias. El 8 de diciembre, la revista 'Time' dedicó su portada a **BONNIE Y CLYDE**. Beatty, que entonces salía con Julie Christie, volvió a la carga en Warner y logró que se reestrenase en 25 salas el día en que se anunciaron las candidaturas a los Oscar (la película obtuvo diez selecciones, cinco para el reparto). El 21 de febrero ya estaba en 340 cines. La película se convirtió en una de las 20 más taquilleras de todos los tiempos. En enero de 1973 había recaudado 70 millones de dólares.



Los Oscar estaban anunciados para el 8 de abril de 1967, pero cuatro días antes fue asesinado Martin Luther King. El funeral, fijado para el día 9, empujó a algunos miembros de la Academia a pedir un aplazamiento de la ceremonia, que finalmente tuvo lugar el 10 de abril. En ella se enfrentaron dos películas del llamado 'Nuevo Hollywood' —**BONNIE Y CLYDE** y **El graduado** (*The graduate*, Mike Nichols, 1967)—, contra dos títulos liberales —**Adivina quién viene esta noche** (*Guess who's coming to dinner*, Stanley Kramer, 1967) y **En el calor de la noche** (*In the heat of the night*, Norman Jewison, 1967)— y un musical —**El extravagante doctor Dolittle** (*Doctor Doolittle*, Richard Fleischer, 1967)—. A pesar del revuelo, **BONNIE Y CLYDE** sólo logró dos estatuillas: a la mejor fotografía y a la mejor actriz secundaria. "Todos estamos decepcionados"; dijo esa noche Dunaway. "Como atracadores de bancos que somos, podemos decir que nos han robado".

Sin embargo, el paso del tiempo ha confirmado su relevancia. El crítico francés Gaston Haustrate, en su libro dedicado a la película, escribe: "Es absurdo ver en BON-

NIE Y CLYDE algún tipo de apología de la violencia. Penn se ha mantenido siempre alejado de esta retórica simplista. Trata la violencia, por una parte, como un elemento psicológico natural en cualquier cambio del ser humano, y por otra, como una constante destacada de las perturbaciones sociológicas de su sociedad, la estadounidense. Llama la atención hasta qué punto sus protagonistas carecen por completo de afán de poder [...] No plantean ninguna opción ideológica, no es posible interpretarlos ideológicamente". **BONNIE Y CLYDE** acabó con la psicología imperante de Tennessee Williams y Freud. Transmitió un mensaje de liberación sexual. Y apuntó una tendencia aún actual: la importancia de ser famoso (algo que perseguía la pareja protagonista) por encima de otros valores.

Texto (extractos):

Gregorio Belinchón, "Bonnie y Clyde", en col. **Cine de Oro**, nº 10, El País, 2005.

BONNIE Y CLYDE es un film fundamentalmente romántico, una película romántica de gangsters, lo que significa —como en **El zurdo**— que los verdaderos Bonnie y Clyde sólo sirven de meros inspiradores del film. Bonnie y Clyde coinciden con la época de la Depresión, con un periodo en que había trece millones de parados en América y los pasajeros del metro tenían que pasar, al anochecer, por encima de cuerpos tumbados, cubiertos de periódicos, para combatir el frío de la noche. Los bancos quebraron, y paralelamente se sucedieron robos en los bancos, de forma que éstos crearon cuerpos especiales de vigilancia. En las poblaciones rurales las consecuencias de la depresión se hacían sentir con mucha mayor fuerza. Se sucedieron los cierres de las granjas, la emigración, la expropiación de las tierras, las incautaciones de éstas por los bancos, a los que ayudaba la policía. En este contexto, Penn hace de *Bonnie y Clyde* dos retadores de la autoridad, dos vengadores del pueblo que se complacen en robar y ridiculizar a aquéllos que explotan y oprimen a los humildes. De esta forma se convierten en unos rebeldes que se alzan contra los que encarnan una falsa justicia y representan una ley discriminatoria. Al convertirlos en desafiantes del poder establecido, Penn hace de sus protagonistas verdaderos héroes, que luchan a su manera contra la injusticia del mundo, y que lograrán el apoyo y la simpatía del público —que se traduce en un gran éxito económico—. Para acentuar más la tipología romántica de sus acciones, Penn sólo nos muestra la violencia de *Bonnie y Clyde* ejercida contra personas de superior condición social o representantes de la ley. Se llega hasta emular al bandido generoso que roba a los ricos para dárselo a los pobres, cuando robando un banco, preguntan a un granjero si ese dinero es suyo o del banco y al responder que es suyo, se lo restituyen.

A completar esta mitología romántica contribuye de igual manera la forma de delincuencia de *Bonnie y Clyde*. De entrada vivían al día, no robaban grandes sumas

de dinero, eran solitarios, no se encontraban ligados a una organización, y seguían el método de los antiguos bandidos del Oeste: daban un golpe y escapaban en el coche —obvio equivalente del caballo— hasta refugiarse en otro Estado. La propia estructura de la policía en aquella época posibilitaba esta forma de actuación. Al no existir una policía federal, los policías únicamente poseían jurisdicción dentro de su propio estado, y los bandidos, con coches potentes podían deshacerse de la policía con relativa facilidad. A nivel indi-



vidual *Bonnie y Clyde* son —una vez más— personajes a la búsqueda de su identidad, que buscan su definición a través de lo que tienen más a mano, los actos violentos.

El punto más interesante del film y que queda levemente esbozado, es que la violencia de *Bonnie y Clyde* de alguna manera responde a la violencia institucionalizada y cotidiana que ellos —y millones de seres— sufren. Los detentadores del poder anatematizan la violencia, como forma de asegurar que la violencia institucional, que ellos son los únicos en ejercer, no se verá contrarrestada con ningún otro tipo de violencia. No cabe la menor duda de que tanta violencia es la conducta cotidiana y represiva de un Estado, como cualquier expresión violenta de un individuo, con la ventaja —a nivel de eficacia— para la primera de que se ejerce persistentemente y anónimamente, que utiliza métodos más sutiles y que no tiene por qué dejar huellas visibles que delaten su existencia.

El tratamiento de la pareja *Bonnie y Clyde* vuelve a incidir sobre algo ya presente en **La jauría humana**. *Clyde* es impotente sexualmente en el film, y Penn trata de es-

tablecer una relación entre su impotencia y su comportamiento violento. De nuevo el revólver es a la vez el símbolo y el sustitutivo fálico y cuando *Bonnie* trata de hacer el amor con *Clyde* sin conseguirlo, la secuencia concluye con la muchacha acariciando el revolver. Tanto para *Clyde* como sobre todo para *Bonnie*, robar se convierte en una especie de sustitutivo del acto sexual.

La superación de la impotencia de *Clyde* resulta bastante poco convincente en el film, sobre todo, si a la interpretación freudiana de las relaciones entre ambos, se añade la simbólica explicitada en las razones por las que —de las diferentes teorías sexuales que existen (de hecho está prácticamente demostrado que *Clyde* era homosexual)— Penn elige que *Clyde* sea un impotente relativo: “Escogí la solución de la impotencia relativa de *Clyde*, porque era semejante a su situación vital durante su época en el Sudoeste. Se trata de una sociedad particularmente puritana, rígida y moralista, que puede convertir en impotente a un hombre en lo que concierne a su vida privada al tiempo que salta todas las barreras de la moral en su vida pública. Y siempre sintiéndose de acuerdo consigo mismo. Esto es muy parecido a lo que ocurre en el Sur de los E.E.U.U.: una sociedad beata, muy puritana, que ha integrado dentro de sí misma, de forma indisoluble, una forma de violencia intolerable contra otros seres humanos”.

Que Penn haga que *Clyde* muera una vez que ha logrado superar su impotencia, así como la distorsión de espacio y de tiempo que se produce como consecuencia de la utilización de cuatro cámaras simultáneas y de la cámara lenta en la secuencia final¹, sólo tienen por objeto idealizar a la pareja protagonista y contribuir a perfilar el mito romántico que el film propone.

Texto (extractos):

Antonio Castro, “Arthur Penn”, en rev. Dirigido, diciembre 1976.

Si bien **BONNIE Y CLYDE** ofrece algunos apuntes de la sociedad de una época en plena crisis económica —desde la función del cine como fórmula para devolver las esperanzas a buena parte de la nación norteamericana a través de la proyección de títulos como **Vampiresas 1933** (Mervyn LeRoy, 1933), hasta el atraco a un banco que ha entrado en quiebra o la protección que prestan unos granjeros a unos fuera-de-la-ley como el clan *Barrow*—, el interés de la historia reposa en el carácter romántico que Arthur Penn confiere a sus personajes centrales. Para Penn, la atracción que se establece entre *Clyde Barrow* y *Bonnie Parker* no es producto de un progresivo conocimiento a través de un viaje moral y físico tipificado como una road movie. Desde la

1. Esta secuencia requirió de unas cuatro jornadas de trabajo por la dificultad que entrañaba sincronizar cuatro cámaras que rodaban a altas velocidades para provocar el efecto de ralentí.



inserción de un primer plano en el que *Bonnie* radiografía con la mirada a un *Clyde* que intenta robar el automóvil de su madre, el espectador interpreta que existe una atracción evidente entre ambos. Una relación que ni tan siquiera es perturbada cuando *Bonnie* es consciente de la impotencia sexual que padece *Clyde*. Instantes antes de ser abatidos por la policía de Oklahoma, Penn inserta un plano de acción (rostro de *Bonnie*) y otro de reacción (*Clyde*) que advierte el eterno amor que ambos se profesan, en una clara predisposición por parte de su director para adecuar la historia al ámbito de la mitología.

Es un tratamiento del que también se sirve cuando la pareja de forajidos se encuentra en el interior del coche, malheridos después de un tiroteo con la policía de Dexter, Iowa, que se cobra la vida del hermano mayor de *Clyde*, *Buck* (Gene Hackman), y deja ciega a *Blanche*, la histérica esposa de este último (Estelle Parsons). Mientras *Clarence V. Moss* (Michael J. Pollard) les ofrece un poco de agua, los miembros de una familia que vive a la intemperie —reflejo de una desoladora realidad social— se sitúan alrededor del automóvil para ver de cerca a los “legendarios” *Bonnie* y *Clyde*. La cámara se aleja progresivamente para ofrecer una escena que, sin duda, remite a la concepción que había barajado Penn para resolver la escena final de **El zurdo**. Un plano que podría haber sido válido para concluir **BONNIE Y CLYDE**. Pero

Penn tenía perfectamente estudiada la escenificación de la muerte de sus personajes. De hecho, a partir de que *Bonnie y Clyde* pasan de ser un par de simples delincuentes a convertirse en una banda organizada —a la que se unen *Buck*, su esposa y un chófer—, a la que se le imputan delitos de sangre, la muerte de ambos adquiere un carácter premonitorio: un viejo a quien no sustrajeron sus ahorros durante un atraco a una entidad bancaria, declara en un noticiario que *“cuando los cojan pondré flores sobre su tumba”*; *Velma Davis* (Evans Evans, la mujer de John Frankenheimer) y su prometido *Eugene Grizzard* (Gene Wilder) son expulsados del coche de los *Barrow* cuando este último dice trabajar en una funeraria; cuando *Bonnie* visita a su madre (aportación al guión por parte de Robert Towne), ésta dice a *Clyde* que *“si hacéis eso, no viviréis”* como respuesta a la invitación de ir a vivir junto a ella, o cuando *Bonnie* escribe un poema sobre sus propias vivencias, en el que uno de sus versos reza *“juntos nos sepultarán”*. Incluso desde una percepción visual se puede interpretar la fatalidad del destino de la pareja de prófugos de la justicia, aunque obedeciera a un hecho fortuito. Cuando *Bonnie* corre a través de un campo de trigo abandonado, el cielo presenta un azul intenso. A los pocos momentos de reconciliarse *Bonnie* y *Clyde*, las nubes cubren el cielo y amenazan lluvia. A pesar de las indicaciones del operador *Burnett Guffey* de este cambio de luz, Penn dejó continuar la filmación para preservar un elemento simbólico que contribuyera a advertir la inminencia de la tragedia de sus personajes. Esta decisión improvisada de Penn estaba en función de la idea que había ido madurando sobre la escena final: *“Tuve una especie de presentimiento sobre la película, en el que vi el final, plano a plano, literalmente, mucho antes de disponerme a rodarlo. En los primeros días, cuando nos reunimos Benton, Newman y yo para discutir el guión, vi de pronto cómo tenía que ser esta escena. Pensé que teníamos que lanzarnos hacia la leyenda, que debíamos acabar la película con una especie de salto adelante: una especie de gran salto al futuro, por decirlo así (...). De manera que pensé que la mejor forma de conseguirlo era con un tratamiento como de ballet, y después de haber visto mucho Kurosawa al respecto, sabía cómo hacerlo”*.

Texto (extractos):

Christian Aguilera, La generación de la televisión: la conciencia liberal del cine norteamericano, Ed. 2001, 2000.

Teniendo que elegir el film que representa mejor el declive del cine clásico y el nacimiento de una estética posthollywoodiense (y moderna), el primer título que viene a la mente es **El graduado**, de Mike Nichols, tan conformista en la moral (la seductora madura es presentada como un monstruo) como modernista en el estilo. En la época, y todavía hoy, era preferible **Besos robados** (*Baisers vóles*, 1968), de François Truffaut,



que unía un estilo clasiqueante a una moral más laica en el hecho de las primeras experiencias.

Pero, por curioso que pueda parecer, quizá el film que anticipa mejor el viraje de los años sesenta está ambientado en los treinta, **BONNIE Y CLYDE**, de Arthur Penn, que tiene la apariencia de una de tantas biografías criminales en la estela de las dedicadas a Ma' Barker, Legs Diamond, Al Capone, etc., pero con una óptica más desprejuiciada o, al menos, más absolutoria. Esta vez, los criminales son dos y la simpatía está completamente de su parte. No hay ni sombra de moralismo. Por otro lado, resulta fácil sentirse indulgente con ellos. Disparan mucho, pero se diría que lo hacen sólo para defenderse, o al menos para abrirse una vía de fuga, sin mostrar nunca arrebatos de auténtica crueldad (a diferencia de la pareja protagonista de la magistral **El demonio de las armas**/*Gun Crazy*, Joseph H. Lewis, 1950; la cita es obligada). Por otra parte, a pesar de su solidaridad con los desheredados, ni siquiera tienen ese aire duro lleno de resentimiento contra las injusticias, que a veces mostraban Paul Muni o Spencer Tracy en los films de los años treinta. Probablemente están más próximos a ciertos gánsteres diletantes de la Nouvelle Vague (no en vano el guión le fue propuesto inicialmente a Jean-Luc Godard y a François Truffaut). En sus actos hay algo de gratuito. Todo comien-



za cuando Clyde (Warren Beatty) asalta una droguería sólo para jactarse ante Bonnie (Faye Dunaway). Son frustrados, disponibles, irresponsables y también un poco exhibicionistas; parece que cometen sus rapiñas para aparecer en los periódicos (y no olvidan fotografiarse los unos con los otros). También están unidos a sus raíces. Su banda parece una alegre, bulliciosa familia condenada a trasladarse de un lugar a otro (aquí se advierte el recuerdo de **Las uvas de la ira**/*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940). Y eso hace más aceptables las licencias éticas —y también las estéticas— que violan ciertas reglas de la prosa hollywoodiense. Particularmente apreciables son los encuadres aparentemente casuales (el encuentro entre el delator y el sheriff espiado desde el exterior del bar, sin diálogo) y el “montaje líquido” de diversas secuencias. Por ejemplo, en el episodio con los novios secuestrados, basta un campo a lo largo del automóvil para saltar de un discurso a otro; la visita de la madre de Bonnie está resumida en breves escenitas bucólicas, rodadas y montadas con voluntaria imprecisión; la masacre final es más impresionante a causa del uso del ralenti. (Pero la escena más impresionante es el simulado interrogatorio en el hospital por parte del ranger a la cuñada de Clyde, ciega y con la cabeza vendada.) Ulterior preciosismo es la reconstrucción filológica del periodo (vestuario, escenarios, automóviles), mientras que lo habitual en los films de



este género era que el color temporal estuviese más atenuado. Probablemente, **BONNIE Y CLYDE** es el primer film retro.

Así cambiaba el cine norteamericano a finales de los 60. Una pareja criminal de la época de la Depresión entraba en los mitos de la edad del pop gracias a una balada quizá demasiado agradable y demasiado estetizante para resistir el paso del tiempo. No sabemos cómo habría sido el **BONNIE Y CLYDE** de Godard o Truffaut. Sabemos que, ya en 1974, Robert Altman se habría aproximado a los gánsters de los años treinta con un estilo más desnudo. Todo envejece en el cine, también la nostalgia.

Texto (extractos):

Oreste De Fornari, "Bonnie y Clyde", en dossier "El thriller estadounidense de los años 70" (1ª parte), rev. Dirigido, enero 2007.

Cuando por casualidad *Clyde Barrow* y *Bonnie Parker* se encuentran por primera vez, sufren un mutuo flechazo. Pero la ardorosa *Bonnie* no puede despertar la necesaria inflamación erótica en *Clyde* para consumir el acto, cosa que pretende *Bonnie*

ya a los pocos momentos de conocer al chico de su vida —y de su muerte—. Así que *Bonnie* se contenta con acariciar subrepticamente el cañón de la pistola de *Clyde*. Esta metáfora, bastante burda si se cuenta por escrito, y que serviría de irrisión a cualquier cinéfilo de medio pelo, es en esta película una imagen deliberadamente primitiva e inocente, como si la estuviéramos contemplando por vez primera. Y a lo largo de la cinta, uno no sabe de qué asombrarse más, si de que *Bonnie* le sea fiel a *Clyde* a pesar de que el muchacho sólo esté dotado para atracar bancos o de que la ferocidad del relato funcione con la misma inocencia que un romance de ciegos español o una balada irlandesa.

Cuando los alumnos de la Escuela de Cine de finales de los sesenta vimos por primera vez la película, nos dividimos en dos bandos —como siempre, por otra parte—, el uno pensaba que la película era una invitación a una violencia gratuita y gratificante, una especie de narcisismo de la violencia, y el otro pensaba en la película como una historia que tenía sentido dentro de una sociedad en sí misma violenta, despiadada, justificada por la brutalidad de los años de la Depresión —en la película se ve el terrible desahucio de una familia por un banco, y precisamente son bancos los que la pareja *Bonnie* y *Clyde* despojan—.

La habilidad del director y sus guionistas, que me gusta recordar aquí, David Newman y Robert Benton, no hace fácil una reducción moralista de la película, o remontarla a unos principios éticos. Así que aquellos dos bandos de la Escuela de Cine no tenían nada fácil saber en qué extremo del espectro poner la película. Aunque sí hubo un alumno que dijo estar de acuerdo con ambas posiciones. Luego llegaría a ser Director General de Cine, pero eso ya es otra historia.

El director da a los históricos *Bonnie Parker* y *Clyde Barrow* un tratamiento distinto al que otros directores solían dar a sus personajes en las películas de gangsters. Aquí son niños malos, un tanto inocentes en su maldad infantil. Habitualmente los directores tienen buen cuidado en separar el bien del mal, aunque el espectador pueda encariñarse con un buen malo de película. Pero la perversa inocencia que el director Arthur Penn proporciona a la pareja de asesinos, el humor y simpatía con los que envuelve sus terroríficas acciones, causan al espectador el escalofrío que da la perplejidad ante el mal que no persigue ninguna utilidad, el mal por sí mismo. Como los niños cuando maltratan a otro niño o a algún animalillo sólo por divertirse. Así que cuando llega el momento de ajustarle las cuentas a la pareja asesina —por ley inevitable del cine y de la policía local—, cualquier castigo a los dos niños malos nos parece excesivo.

La historia de los *Bonnie* y *Clyde* reales ya había conocido al menos otra versión cinematográfica —**The Bonnie Parker Story**, de William Witney, film serie B de 1958—, pero ésta de Arthur Penn rebasaba todos los niveles de violencia conocidos y más o menos aceptados. En muchos países la película fue censurada, cortándose las escenas



más violentas. En España se cortaron, en cambio, las eróticas. Precisamente la película lo que más perversamente muestra es lo ereccional de la violencia, el erotismo de la muerte y la sangre, eso que hace que, al fin, el impotente *Clyde* logre consumir su frío amor por la compañera de sus fechorías.

Creo recordar —espero no estar inventándomelo— que el director justificaba la brutalidad de algunas escenas de la película declarando que la historia de Estados Unidos era la historia de un país construido a punta de pistola, un país de colonos matando indios o mexicanos o españoles para ensanchar sus fronteras o hacerse un rancho. Así que, como se ve, la película vendría a ser pionera del antiamericanismo que nos invade.

El autor de **El zurdo** y de **La jauría humana** revela, pese a que por algunos aspectos sus films se podrían confundir con los meramente de acción, su buen trabajo con los actores. Arthur Penn cursó Arte Dramático y Literatura y tuvo una intensa actividad como director de escena. Sin duda ello le ha permitido ahondar en el comportamiento de esos seres violentos que pueblan sus mejores películas, y que les dan los rasgos más potentes del cine norteamericano, entre la lucidez y la violencia irracional.

Texto (extractos):

Manuel Gutiérrez Aragón, "Bonnie y Clyde", en col. **Cine de Oro**, nº 10, El País, 2005.

FF



Martes 10 octubre • 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina
en Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

LA JAURÍA HUMANA

(1966) • EE.UU. • 128 min.

Título Orig. The chase. **Director.** Arthur Penn.

Argumento. La obra teatral (1952) y posterior novela (1956) homónimas de Horton Foote. **Guión.** Lillian Hellman (Ivan Moffat, Michael Wilson y Horton Foote). **Fotografía.** Joseph LaShelle y Robert L. Surtees (2.35:1 Panavisión-Technicolor). **Montaje.** Gene Milford. **Música.** John Barry. **Productor.** Sam Spiegel. **Producción.** Horizon Pictures para

Columbia Pictures. **Títulos de crédito.** Maurice Binder. **Intérpretes.** Marlon Brando (*sheriff Calder*), Jane Fonda (*Anna Reeves*), Robert Redford (*Bubber Reeves*), E.G. Marshall (*Val Rogers*), Janice Rule (*Emil Stewart*), Angie Dickinson (*Ruby Calder*), Martha Hyer (*Mary Fuller*), Miriam Hopkins (*sra. Reeves*), James Fox (*Jake Rogers*), Robert Duvall (*Edwin Stewart*), Richard Bradford (*Damon Fuller*), Henry Hull (*Briggs*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 4 de la filmografía de Arthur Penn (de 15 como director en cine)

Música de sala:

La jauría humana (*The chase*, 1966) de Arthur Penn

Banda sonora original de **John Barry**

Una de las virtudes de **LA JAURÍA HUMANA** es que entra en materia en los primeros compases del film. Carece de introducciones y los personajes se presentan y construyen a medida que se van desarrollando los hechos. La demostración de tal afirmación podemos encontrarla en la secuencia desarrollada en la oficina del sr. Briggs (Henry Hull) el prestamista; este alardea de su oficio ante los argumentos de uno de sus clientes, el cual, no puede hacer frente a la deuda contratada y por otro lado, se niega a venderle su casa. Briggs, con una réplica contumaz a la negación



de su oferta de compra, le comenta con una amplia a la par que sibilina sonrisa (cínica) en los labios, que no tendrá ningún inconveniente en aumentarle los intereses del préstamo que tienen acordado. Es más, lo hará con mucho gusto, notando en su interlocutor el sentimiento de represión contenida ante tal muestra de poder. La bilis está servida. Esta escena, entre un hombre blanco y otro negro, procede a otra donde una abuela y su nieto (negros también) contemplan (y obvian) el asesinato de un conductor por parte de dos fugados de la prisión —que es como se inicia el film— ubicando la acción de la película en una geografía concreta (la América profunda) proclive a los enfrentamientos violentos de carácter racista entre la población. A medida que avanza el film, constataremos que *Briggs* (prototipo del hombre del Sur) solamente es uno de los componentes de esa irracional jauría a la que alude el título español, como sustitución al original, “The Chase” (la persecución), bastante gráfico también.

Transcurrido el ecuador de los años sesenta del pasado siglo, alguna cosa estaba cambiando en el panorama cinematográfico, debido posiblemente a vivir una época donde se estaban produciendo acontecimientos sociales importantes, como magnicidios —curiosamente **LA JAURÍA HUMANA** se desarrolla en una pequeña ciudad tejana—, diferentes revueltas y relevos generacionales. Los virtuosos alardes narrativos ejecutados por directores como John Ford, William A. Wellman, Fritz Lang o Samuel Fuller que en sus films introducían elementos de una violencia física o psicológica sin mostrarlos directamente (la censura estaba tras sus hombros) empezaban a ser referencias pretéritas para las nuevas generaciones, las cuales optaban por un tratamiento de la violencia no tan elíptico. Don Siegel, Sam Peckinpah y los directores de la “Generación



de la Televisión” desarrollaban explícitamente ante la cámara, los efectos de la violencia en el seno de la sociedad. Todo ello sin caer en un fácil ejercicio de morbosa contemplación de los hechos. Sus armas narrativas, representaban a esa crueldad humana desde una óptica contenida a la par que perturbadora. El thriller o el western eran vehículos genéricos de expresión perfectamente validos para el desarrollo de un tipo de historias que aunaban envidia, deseos insatisfechos, ambición, arribismo y una falta de empatía alarmante entre la clase humana. Argumentos (y condicionantes) de ayer, hoy y siempre.

Para **LA JAURÍA HUMANA**, la novelista y autora teatral Lillian Hellman (1905-1984), caracterizada por la fuerza temática de sus argumentos, donde su condena del mal, tanto personal como social, se convierte en su ejercicio estilístico principal¹, adapta la obra teatral de Horton Foote (1916-2009), premio Pulitzer en 1995 y comparado en más de una ocasión con el dramaturgo Antón Chejov². La comunista

1. Es autora entre otros de **La loba** (*The little foxes*) y **La calumnia** (*The children's hour*), que darían pie a las brillantes adaptaciones fílmicas de William Wyler en 1941 y 1962 respectivamente.

2. Foote adaptó para Robert Mulligan el guión de **Matar a un ruiseñor** (*To kill a mockingbird*, 1962). Labor que le reportó un Óscar.

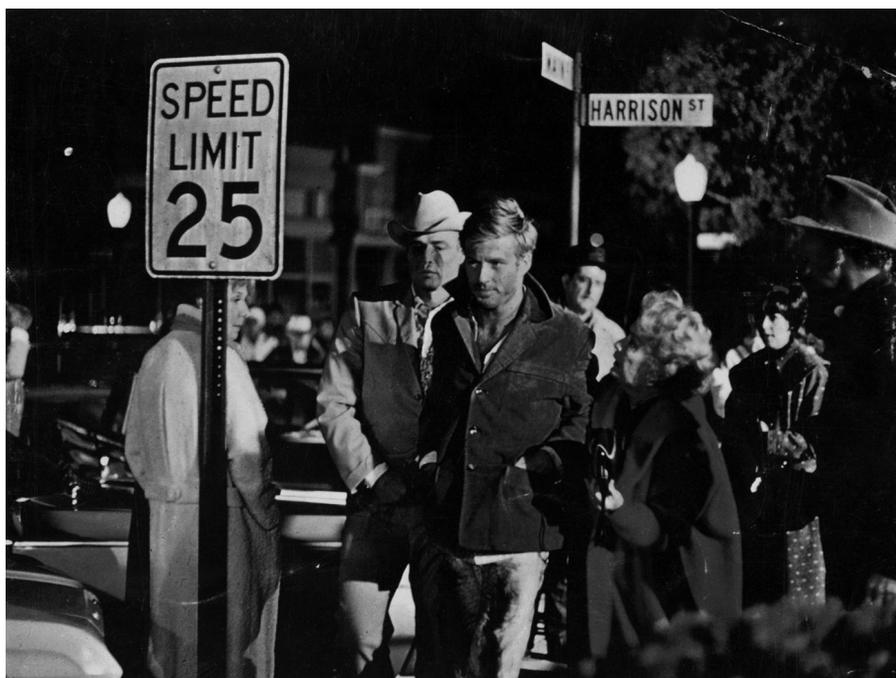


blacklisted Hellman, pareja del particular Dashiell Hammett —con todo lo que eso conlleva— gracias a su particular y notable sentido del desarrollo de los personajes hace suya una obra de compleja estructura y le brinda a Arthur Penn el libreto de una de sus mejores películas como director, a pesar de que alguna veces sitúan su labor, como la de un aplicado artesano bajo las ordenes del envanecido productor Sam Spiegel (1901-1985)³, el cual, en los mentideros de Hollywood, basaba su forma de trabajo y/o estilo de vida en estancias en yates, casas de campo, y el impuesto sexual de los diferentes “castings de sofá” que llevaba a cabo, pero que, por el contrario, era un personaje singular que se sensibilizaba con una serie de proyectos que luchaban contra corriente, y a los que acababa por determinarles / insuflarles su personalidad. William Wyler, David Lean o Fred Zinnemann, declinaron por diferentes razones la realización de **LA JAURÍA HUMANA**, por lo que hubo una intercesión de Hellman por Arthur Penn. Spiegel confió en él, creyendo que era

3. Productor de p. ej. **La reina de África** (*The African Queen*, 1951), **La ley del silencio** (*On the waterfront*, 1954), **El puente sobre el río Kwai** (*The bridge on the river Kwai*, 1957), **Lawrence de Arabia** (*Lawrence of Arabia*, 1962) y **El último magnate** (*The last tycoon*, 1976).



un brillante director de ideas propias (anticlasista) para los nuevos tiempos que se estaban viviendo, aparte de tener fama de llevarse muy bien con los actores con los que trabajaba: Marlon Brando, Jane Fonda —Roger Vadim, su pareja de entonces, tenía prohibida la entrada en el estudio a fin de no distraerla— y un Robert Redford de camino al estrellato en los papeles principales. El resto de la nómina artística se complementaba con nombres del calibre de E. G. Marshall, Angie Dickinson, James Fox y Robert Duvall. No obstante, las condiciones del rodaje no fueron todo lo plácidas que deseaban sus responsables. Aparte de diferentes enfrentamientos personales, poniendo un par de ejemplos, veremos que, entre otros factores que determinaron lo accidentado del rodaje, debemos tener en cuenta que, el ambiente de violencia que se respiraba en la sociedad americana a raíz del asesinato de Kennedy dos años antes, se representaba en acciones del tipo “los disturbios de Watts”: una revuelta que se produjo durante el rodaje del film, en agosto de 1965, en un barrio negro del sur de Los Ángeles, entre la policía y la población negra de ese barrio marginal. Los disturbios duraron seis días y se cobraron treinta y cuatro víctimas mortales, a parte de mil heridos, más de cuatro mil detenidos y cientos de edificios destruidos como balance de una situación germinada a partir de la simple detención por parte de un



policía a un motociclista negro. Y el otro ejemplo lo hallaremos en la ruptura del contrato de Penn, en desacuerdo con Spiegel, por no poder intervenir en el montaje final de la película. Manipulando de ese modo algunas de las intenciones del futuro director de **Bonnie y Clyde**.

En el momento de su estreno, el film necesitaba publicitarse como un alegato a la recuperación de los valores perdidos de la enfrentada sociedad norteamericana. Para ello, colocándose en un extremo, dinamitando los más bajos instintos, radiografía acerbamente los sentimientos y conflictos morales de los habitantes de una pequeña localidad, donde a partir del mínimo pretexto que supone el posible regreso a casa, de un fugado de la prisión, hijo del pueblo, sirve como resorte para accionar la paranoia de la sociedad establecida, sujeta su moral con alfileres y anclada en los convencionalismos, ya que la intolerancia, el artificio y la falta de valores campan a sus anchas. Penn, a pesar de las injerencias del productor, destroza con su espléndido trabajo de puesta en escena, todas esas teorías conspiratorias que lo colocaban como un simple funcionario bajo la batuta de Spiegel. Con pulso firme y preciso y un sólido conocimiento de los dispositivos que conforman la estructura cinematográfica de una película, dirige una real ficción, que refleja esa cara oculta (esa cloaca) de un mundo donde se tejen las más oscuras pasiones. Porque ese híbrido entre drama, western y thriller que resulta **LA JAURÍA HUMANA**

es catalogado por Ángel Fernández Santos como “un film de rara fuerza, tallado en la roca. Radical, sincero y violento, cargado con demasiada energía transgresora”. Una energía que atesora en su interior el policía que encarna Marlon Brando. Y es que el *sheriff Calver* no se vende. Es orgulloso y está orgulloso de su labor. Hasta que entiende que debe darle las gracias a *Val Rogers* (E. G. Marshall). Las características de su nombramiento lo colocan en el ojo del huracán y en el punto de mira de sus conciudadanos. “Nosotros pagamos su sueldo”. Es una de las frases que aparecen a lo largo del film. Hasta que en un momento la respuesta de *Calver* “si no están contentos, les devolveré su dinero”, sirve de espoleta para que el respeto por la figura del orden que él representa se vaya a hacer puñetas y la tragedia tenga vía libre. La paliza a la que se ve sometido, es también un puñetazo al estómago del espectador. *Val Rogers* le da la espalda y los principios empiezan a pasar factura, en forma de salvajes golpes, tanto físicos como psíquicos. **LA JAURÍA HUMANA** desemboca, entonces, en una especie de fantasmagoría alucinatória fascinante. Todo eso comienza con esa paliza a Marlon Brando cuya pasmosa brutalidad nunca ha sido superada, y que convierte en algo artificial cualquier escena similar que nunca se haya rodado. Paradójicamente, por lo que tiene de inaudito, ese realismo hace bascular la película en una atmósfera de pesadilla. Esos buenos ciudadanos reunidos para el linchamiento ritual parecen una galería de personajes grotescos, deformados por la visión, en cámara subjetiva, de Brando cuyo propio rostro carece ya casi de forma humana.

Posiblemente con **Perros de paja** (*Straw dogs*, 1971), **LA JAURÍA HUMANA** representa ejemplarmente ese tipo de cine, en el que el sentimiento de rabia que anida en sus personajes, se vaya desarrollando progresivamente hasta explotar — un sentimiento transmitido hacia el espectador— convirtiendo el hecho violento en un factor consecuente. Por lo que el testigo dejado por Fritz Lang con **Furia** (*Fury*, 1936) o William A. Wellman con **Incidente en Ox-Bow** (*The Ox-bow incident*, 1943) se retoma magistralmente con el trabajo de Penn.

Texto (extractos):

Lluís Nasarre, “La jauría humana”, en www.cinearchivo.net

Bertrand Tavernier & Jean-Pierre Coursodon, **50 años de cine norteamericano**, Akal, 1997.

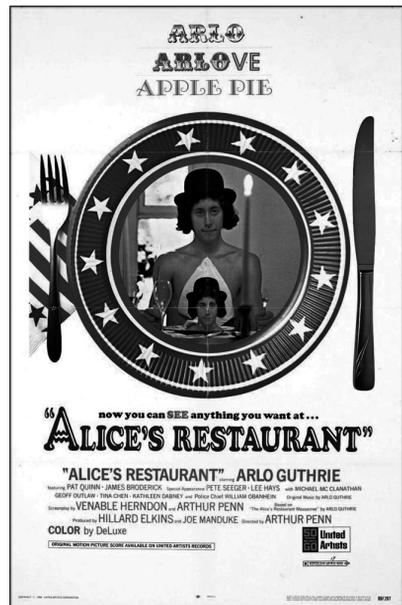


Martes 17 octubre • 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina
en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

EL RESTAURANTE DE ALICIA
 (1969) • EE.UU. • 106 min.

Título Orig. Alice's restaurant. **Director.** Arthur Penn. **Argumento.** La canción "The Alice's restaurant massacre" (1967) de Arlo Guthrie. **Guión.** Arthur Penn y Venable Herndon. **Fotografía.** Michael R. Nebbia (1.85:1-DeLuxe). **Montaje.** Dede Allen. **Música.** Arlo Guthrie y Garry Sherman. **Canciones.** Arlo Guthrie y Joni Mitchell. **Productor.** Hillard Elkins y Joe Manduke.

Producción. Florin para United Artists. **Intérpretes.** Arlo Guthrie (Arlo), Pat Quinn (Alice), Michael McClanathan (Shelly), James Broderick (Ray), Geoff Outlaw (Roger), William Obanhein (oficial Obie), Tina Chen (Mari Chan), Kathleen Dabney (Karin), Monroe Arnold (Blueglass), Joseph Booley (Woody), Sylvia Davies (Marjorie), M.Emmett Walsh (el sargento), Peter Seeger, Lee Hays. **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



1 candidatura a los Oscars: Director.

Película nº 6 de la filmografía de Arthur Penn (de 15 como director en cine)

Música de sala:

"This land is your land: The Asch Recordings" (1997)

Woody Guthrie

"Pienso en cualquiera que ahora ve mis películas; no las pueden entender porque ya han perdido todo su sentido, o posiblemente con mayor precisión, habrán alcanzado otro sentido diferente de aquel por el cual fueran concebidos y ya no pueden significar lo que supuso para mi audiencia original".

Alexander Mackendrick (director de cine)

*“Encuentro que hoy en día, América se ha convertido en un país anónimo, sin rostro, espíritu, historia ni cerebro. Aquello que quería mostrar en **EL RESTAURANTE DE ALICIA** o **Georgia** es el principio de un periodo fantástico para los artistas cuando Kennedy estaba presente. Nuestro país no pudo sobreponerse a su desaparición ni tampoco a la de Robert. De esta forma conservamos la nostalgia de un mundo que nunca ha existido”.*

Arthur Penn

Si analizamos la historia del siglo XX en los Estados Unidos, posiblemente no encontraríamos un periodo tan fructífero, vitalista y estimulante como el de los años 60. Cuando Penn habla sobre **EL RESTAURANTE DE ALICIA**, lo hace aludiendo al espíritu de una generación y a la observación de la transformación sociopolítica de los Estados Unidos desde una óptica de un movimiento (más revolucionado que revolucionario) como es el hippie. No hacía demasiado tiempo que Arthur Penn había militado en movimientos progresistas (SCNN, Defensa de los Derechos Civiles) ya que creía en el idealismo de los años sesenta, los cambios dentro del sistema norteamericano y la oposición a la Guerra del Vietnam como signo de conciencia cívica. La decepción hizo mella en hombres como Penn, Frankenheimer y Schaffner, vinculados, directa o indirectamente, a un compromiso político progresista que parecía decaer a principios de los años 70 en los Estados Unidos. Por tal motivo, **EL RESTAURANTE DE ALICIA** supone un cierto anacronismo, incluso para el propio Penn, conocedor de que la estética de la época ha quedado obsoleta y, por tanto, su film se debe resentir.

Dados los numerosos admiradores con que ha contado (y probablemente sigue contando), surgen dudas razonables antes de calificar el film como un fracaso; sin embargo, cada nueva visión produce idéntica impresión de insatisfacción. Se trata de la película más desordenada, más caótica de Penn. Y el hecho de que ese desorden sea en gran parte deliberado, no le hace en todo caso más convincente. Mediante el establecimiento de una estética de lo discontinuo y de la dispersión, Penn lleva hasta el límite la deconstrucción, iniciada en **Acosado**, del discurso cinematográfico tradicional recurriendo a un montaje pulverizado, jadeante, que con demasiada frecuencia crea agitación por la agitación misma. Mal definidos por un guión sólo aproximativamente trabado, los personajes se ven atrapados por esa implacable máquina de picar que desarticula una interpretación ya mínima, reducida a gesto, mímica, borborigmo. Aunque se comprende que Penn se sintiera atraído por la desconfianza de la generación hippie respecto a la expresión verbal, el catálogo de tics que nos presenta —tics irritantes, todos hoy ya pasados de moda— no hace más que subrayar el infantilismo, la falta de lucidez de sus héroes. La experiencia personal continúa siendo opaca, incoherente incluso, y no desemboca sobre ningún comentario



verdaderamente social —cuando el film trataba en caliente los acontecimientos y la mentalidad de 1968— salvo la constancia de un fracaso generalizado. De hecho, **EL RESTAURANTE DE ALICIA** presenta la visión más desencantada que quepa imaginar de la subcultura hippie. En su esfuerzo por elaborar un nuevo estilo de vida, los personajes no hacen más que recrear los códigos, convenciones, conflictos de la sociedad que rechazan: el juego, los rituales, la fiesta fracasan miserablemente. Parece como si Penn se hubiera visto apresado entre su simpatía instintiva por esos jóvenes idealistas y el sentido común, una lucidez que le iba diciendo al oído que todo aquello era utópico y estaba condenado. Una ambivalencia que priva a su película de un verdadero punto de vista; sólo quedan algunos hermosos momentos sueltos: la espléndida secuencia del entierro de Shelly con la nieve como símbolo de pureza —el recuerdo de la parte final de **Fahrenheit 451** (François Truffaut, 1966) resulta obligado, pero en este caso, la cálida voz de Joni Mitchell substituye los monólogos de los hombres-libro—.

Tal como sucede en una buena parte de los films de Penn, el final responde al carácter pesimista de su realizador: travelling lateral pausado buscando la figura de *Alicia*, a las puertas de la iglesia, utilizando los cambios de luz como signo del



bloqueo en el tiempo de un periodo histórico, de una generación y de unos ideales. Así **EL RESTAURANTE DE ALICIA** deviene una pieza de arqueología representativa de su tiempo, integrada en una relación de films como **Carretera asfaltada en dos direcciones** (*Two line black-top*, Monte Hellman, 1970), **Buscando mi destino** (*Easy rider*, Dennis Hopper, 1969) o **Saludos** (*Greetings*, Brian De Palma, 1968).

Texto (extractos):

Bertrand Tavernier & Jean-Pierre Coursodon, **50 años de cine norteamericano**, Akal, 1997.

Christian Aguilera, **La generación de la televisión: la conciencia liberal del cine norteamericano**, Ed. 2001, 2000.

EL RESTAURANTE DE ALICIA, además de ser el otro film del que Penn es absolutamente responsable, es el único que no se ha exhibido comercialmente en España¹. La evolución de la situación de su país, la escalada de la guerra del Vietnam

1. El comentario aquí recogido es de 1976. El autor lo completó con otro, que incluimos a continuación, cuando la película por fin llegó a España en 1978 casi una década más tarde. (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. Octubre 2017).



han conducido a un cambio de postura en Penn. Hacia 1966 comienza a trabajar en la SNCC y en el movimiento de Derechos Civiles. Penn comprende que es preciso que se produzcan profundos cambios políticos en su país y se pregunta la manera en que pueden llegar. Se inclina sobre la juventud, que es la única en la que se puede confiar y tratar de analizar el movimiento hippie a partir de una canción y de un libro de Arlo Guthrie, hijo de Woody. Está en pleno apogeo la guerra del Vietnam y Penn ve cómo la juventud americana rehusa totalmente los valores heredados de la generación que le precede. El rechazo le lleva hasta negarse a ir a la guerra del Vietnam. De eso precisamente trata la canción de Arlo que suponen los veinte primeros minutos del film. Pero el rechazo de una escala de valores supone su sustitución por otra que debe de ser más justa. Sin embargo, los jóvenes que Penn nos muestra se conforman con su negativa, viven al día y organizan su comunidad en una iglesia desconsagrada. Al cabo de poco tiempo todos los valores burgueses que ellos habían rechazado explícitamente, vuelven a aparecer bajo una nueva forma. Abandonan a sus padres, pero se han buscado unos nuevos padres. Al principio, efectivamente, han vivido una vida más libre, pero al poco tiempo se han encontrado, ante un callejón sin salida. Sus proyectos nunca llegan a ver la luz, nunca se terminan y la muerte del personaje de *Shelly* viene a ser como la prueba explícita de la magnitud de su fracaso. La iglesia desconsagrada es el símbolo de todo un mundo cristiano que se pone en entredicho. Para sus habitantes

no se trata más que de un lugar como otro cualquiera donde pueden instalarse. Pero el problema para Penn es que acaban por convertirlo en otra Iglesia de diferente rito, siendo la escena de la boda particularmente significativa como acabada burla del ritual tradicional.

La violencia de **EL RESTAURANTE DE ALICIA** está representada por una negativa, por un acto de no-violencia, por negarse a entrar en el ejército. Por otra parte los personajes del film pertenecen todos a una clase social muy determinada. Son blancos de clase media, burgueses, que no han pasado hambre y que pueden permitirse vivir como lo hacen, lo que un negro o un obrero jamás podría hacer. Por eso su comportamiento se queda a mitad de camino, limitándose al rechazo de la guerra y los valores hipócritas de una sociedad injusta, pero siendo incapaz de ir más allá.

Para Penn **EL RESTAURANTE DE ALICIA** es un film de transición política porque trata una época de transición política. Las insuficiencias de los personajes, provienen de que su búsqueda de una nueva forma de vida se hace, al margen de la política, mientras Penn opina que para poner en marcha una nueva forma de vivir es preciso el encuadrarse dentro de una acción política coherente. Para Penn todo lo que muestra el film no son más que los primeros pasos de un movimiento político nacido en la juventud, y destinado a cambiar profundamente la sociedad americana.

El rodaje del film coincidió con masivas manifestaciones de estudiantes en las universidades, en alguna de las cuales, la Guardia Nacional llegó a disparar matando e hiriendo a sus ocupantes. Toda esta serie de hechos, habrá de llevar a que una facción de la juventud, que iría del proletariado consciente y militante, a la burguesía blanca preconizadora de la no-violencia formen un frente común que destruirá los cimientos de la sociedad americana. Probablemente la violencia y las barricadas serán imprescindibles para que se produzca un verdadero cambio político.

Tras el romanticismo del fuera de la ley, del forajido —**Bonnie y Clyde**— en los años 30, Penn se inclina en esta ocasión por el romanticismo de los años 60, encarnado por el fenómeno hippie. Los nueve años transcurridos desde su realización, hasta su estreno en España —quizá convenga recordar que su realización es simultánea a **Buscando mi destino** (*Easy Rider*, Dennis Hopper)— no van contribuir a aclarar la significación de la película. Ya hace un par de años, exponía la singularidad de este film dentro de la carrera de Penn —que fue con **Acosado** el único que controló totalmente— que coincidió con la guerra del Vietnam y los disturbios en las universidades, lo que repercutió grandemente en la evolución de Penn.

La actitud ambivalente del realizador de cara a sus protagonistas está presente a lo largo del film. No puede disimular su simpatía por ellos, pero no deja de mostrarnos una y otra vez, su insuficiencia. Penn simpatiza lógicamente con unos





seres que se marginan voluntariamente, que rechazan una serie de valores de una sociedad establecida, y que tratan de seguir un camino propio en la búsqueda de su identidad. Las insuficiencias las coloca Penn en dos planos muy concretos. Si se rechaza una sociedad, y la escala de valores que ésta ha instituido, es preciso, sustituirla por otra escala de valores que sea más justa. El rechazo puro y simple, deja a la persona desamparada e incapaz de saber el sendero que ha de elegir. Además se parte de la base de que con comportamientos individuales no es posible solucionar problemas colectivos, y en este punto es donde resulta más fácilmente detectable la evolución de Penn. El segundo plano es el del comportamiento afectivo, y aquí la postura de Penn resulta notablemente equívoca. Los personajes de Penn, son seres a la eterna búsqueda de estabilidad sentimental, y en este sentido podemos considerar a *Shelly* como más típico héroe de Penn que a *Ray*, *Alice* o *Arlo*. La relación paterna y la estabilidad sexual-sentimental con una mujer —a ser posible sumisa (**La jauría humana**)— parecen ser para Penn las condiciones ineludibles para alcanzar esa estabilidad. Pero aquí surge la primera contradicción: mientras Penn simpatiza con los hippies por su ruptura total con el mundo, por otro lado, de todas sus películas, parece deducirse que fuera de la célula familiar —obviamente la más represiva y conservadora, uno de los pilares sobre los que se basa la sociedad con la que los hippies rompen— no se puede lograr estabilidad emocional. *Shelly* ha abandonado a sus padres, pero trata de buscar en la pareja

Alice-Ray unos nuevos padres, y por otro lado Shelly siente una indudable atracción por Alice. Según la película, la vuelta a las drogas y el suicidio de Shelly se derivan de que le fallan esos dos pilares fundamentales, y es incapaz de buscar por sí mismo una solución.

Recordemos que todas las desgracias que le suceden a *Billy el Niño*, en **El zurdo**, tenían su origen en la muerte de *Tunstall*, en quien *Billy* ha encontrado un nuevo padre, y comprenderemos la importancia que las relaciones paterno-filiales tienen en las películas de Penn, en quien la figura paterna, simboliza las posibilidades de integración —en la sociedad (**El zurdo, La jauría humana**), en la comunidad hippie (**EL RESTAURANTE DE ALICIA**). Las insuficiencias de estos personajes les conducen al fracaso, que tiene una doble vertiente. La primera, la separación de todos los que vivían en la Iglesia desconsagrada, y una segunda que es la progresiva repetición dentro de la comunidad hippie de los esquemas de la sociedad capitalista y burguesa que han abandonado y que dicen rechazar. Todo ello se traduce en una progresiva repetición dentro de la sociedad natural en una sociedad religiosa, y en que las formas de relación personal, calcan los modelos rechazados, y teóricamente inservibles. No por casualidad una iglesia desconsagrada es la morada donde viven y el film concluye con una nueva ceremonia de boda —esta vez religiosa— entre *Ray* y *Alice*. Si la muerte de *Shelly* es para Penn la demostración del fracaso de la comunidad para resolver los problemas que se plantean a sus componentes, quizá sea la incapacidad de *Ray* para entender y asimilar lo ocurrido, donde Penn quiere explicitar las dimensiones del fracaso; *Ray*, que al principio del film dice que si hubieran tenido un lugar como la iglesia para vivir, no le hubiera ocurrido nada a *Roger* y no estaría detenido, dirá al final, tras exponer que va a vender la iglesia para comprar unos terrenos: “si hubiéramos tenido un par de cientos de acres en Vermont, lo de *Shelly* nunca hubiera ocurrido”.

Quizá convenga resaltar la fugaz aparición de Pete Seeger en la habitación donde agoniza el padre de *Arlo*, y constatar que la afición de Penn a una simbología sexual de notable tosquedad, continúa presente, aunque en la ocasión actual haya sustituido la inevitable pistola, por el fuelle con que *Shelly* está limpiando la moto de *Ray*.

Texto (extractos):

Antonio Castro, “Arthur Penn”, en rev. Dirigido, diciembre 1976.

Antonio Castro, “El restaurante de Alice”, en rev. Dirigido, julio-agosto 1978.

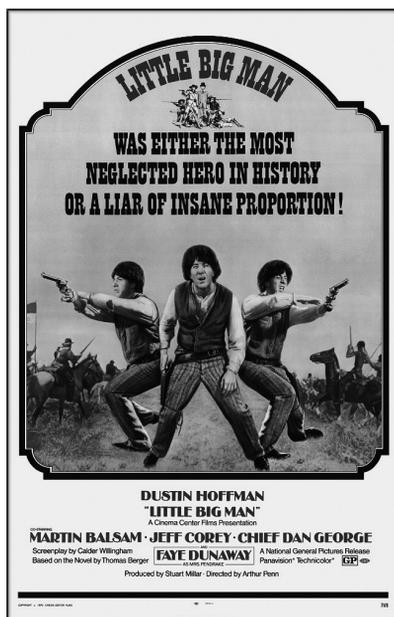


Viernes 20 octubre • 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina
en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

PEQUEÑO GRAN HOMBRE

(1969) • EE.UU. • 135 min.

Título Orig. Little Big Man. **Director.** Arthur Penn. **Argumento.** La novela homónima (1964) de Thomas Berger. **Guión.** Calder Willingham. **Fotografía.** Harry Stradling, Jr. (2.35:1 Panavisión-Technicolor). **Montaje.** Dede Allen. **Música.** John Hammond & John Strauss. **Productor.** Stuart Millar y Gene Lasko. **Producción.** Stockbridge-Hiller para Cinema Center Films. **Intérpretes.** Dustin Hoffman (*Jack Crabb*), Martin Balsam (*Allardyce T. Merriweather*), Faye Dunaway (*sra. Penndrake*), Richard Mulligan (*general George A. Custer*), Jefe Dan George (*Old Lodge Skins*), Jeff Corey (*Wild Bill Hickok*), Ammy Eccles (*Sunshine*), Kelly Jean Peters (*Olga*), Robert Little Starr (*Little Horse*), Call Bellini (*Young Bear*), Carole Androsky (*Caroline*), William Hickey (*el historiador*), James Anderson (*el sargento*), Jesse Vint (*el teniente*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



1 candidatura a los Oscars: Actor de reparto (Jefe Dan George).

Película nº 7 de la filmografía de Arthur Penn (de 15 como director en cine)

Música de sala:

Soldado Azul (*Blue soldier*, 1970) de Ralph Nelson

Banda sonora original de **Roy Budd**

El cambio en la manera de pensar de Penn tras **El restaurante de Alicia** fue tan enorme que se imponía una vuelta a los orígenes, a una de las posibles razones de esa culpabilidad abstracta que tanto preocupaba a Penn en **Acosado**. **PEQUEÑO GRAN HOMBRE** tenía que haberse rodado antes de **Bonnie y Clyde** pero una serie de problemas con los distintos estudios que se disputan el guión, hizo que el proyecto



tuviera que postergarse. La importancia de este dato radica en que el film encaja mejor en la evolución del Penn anterior a **El restaurante de Alicia** que en el puesto real que ocupa en su filmografía.

Partiendo de una novela de Thomas Berger, Penn rueda con guión de Calder Willingham, un film sobre el genocidio americano con el pueblo indio. La obra de Berger gira en torno al periodo de luchas interraciales (los blancos contra los pieles rojas, sioux y cheyennes, básicamente) que concluyó con el genocidio del pueblo nativo indio. Penn quería retornar a tiempos pretéritos de la historia norteamericana para hacer un ejercicio de memoria dirigido a las nuevas generaciones. Con este

planteamiento, Penn creía que la mejor manera de explicarlo suponía una subversión de los esquemas tradicionales. La presencia de Calder Willingham como guionista, se interpreta como una acertada elección, ya que Penn precisó de un escritor apto para establecer un ritmo narrativo basado en la ironía, la desmitificación y la parodia, circunscrito a un contexto imaginario, pero sobre personajes reales. Willingham había dado buena prueba de esta capacidad narrativa en **Senderos de gloria** (*Paths of glory*, Stanley Kubrick, 1957), donde mostraba el aspecto más grotesco y deshumanizado de la institución militar, circunstancia que el guionista traslada ahora al terreno de la colonización norteamericana, subvirtiendo los términos pero manteniendo el fondo.

Antes de acometer el análisis de un film que aún hoy en día invita a la polémica, es preciso dar una serie de pautas históricas para buscar un posicionamiento más ecuánime sobre **PEQUEÑO GRAN HOMBRE**, y el tipo de film que representa o quiere representar. Cuando los Estados Unidos contrarrestaron el avance del nacionalsocialismo en todo el mundo al término de la Segunda Guerra Mundial, pocos creían que los ideales de la Alemania nazi (la xenofobia, la superioridad de una raza por encima de cualquier otra, el exterminio de otras razas, la intolerancia, etc.) se encontraban en la propia sociedad norteamericana. El despertar de esta conciencia no se produjo hasta finales de la Segunda Guerra Mundial, y el cine lo recogió en sus dos géneros más genuinos (el western y el cine negro), que propiciaron la creación de una literatura propia. A principio de los años cincuenta, esta actitud se tradujo en una mayor presencia de las mafias organizadas, las bandas criminales parafascistas, la corrupción policial, etc., como elementos fundamentales

del cine negro de la época, todo aquello que representaba la llegada del nazismo para los norteamericanos. Por otra parte, el western aún conservaba los esquemas tradicionalistas y oficialistas de las décadas precedentes, a pesar de que se apuntaban algunos intentos en la línea de reestablecer la figura del indio como en **Flecha roja** (*Broken arrow*, Delmer Daves, 1950), **Más allá del Missouri** (*Across the wide Missouri*, William A. Wellman, 1951), **Traición en Fort King** (*Seminole*, Budd Boetticher, 1953) y **El gran combate** (*Cheyenne autumn*, John Ford, 1964). Pero no fue hasta la recién inaugurada década de los setenta cuando el cine americano cuestionaría abiertamente el genocidio



del pueblo indio y tomaría partido por la causa de un pueblo expoliado y devastado por los blancos. La razón la encontramos en que los Estados Unidos combatían en Vietnam ante la oposición de la juventud, y de organizaciones antimilitaristas y en pro de los derechos civiles del propio país. Matanzas como las de My-Lai en el corazón del Vietnam¹ volvieron

1. El 16 de marzo de 1968 las tropas de Estados Unidos lanzaron una operación en la región de Son My en la búsqueda de vietcongs. Al segundo teniente William Laws Calley y su sección le fue asignada la zona My Lai 4. Al llegar a la zona de aterrizaje los helicópteros dejaron a los soldados y se desplazaron a la posición de espera. A lo largo de cuatro horas, Calley y sus hombres violaron a las mujeres y las niñas, mataron el ganado y prendieron fuego a las casas hasta dejar el poblado arrasado por completo. Para terminar, reunieron a los supervivientes en una acequia. Los pilotos y artilleros vieron cómo Calley disparó su arma contra ellos y ordenó a sus hombres que hicieran lo mismo hasta matar a todos los habitantes de la zona (es decir, ancianos, mujeres y niños). Por “defectos” en la investigación, no se sabe la cifra exacta de asesinados, pero se estima que debió estar entre 347 y 504. Unos días después, el Ejército de Estados Unidos facilitó una información oficial, donde enumeraba unos 120 muertos, de los cuales 90 eran vietcong no civiles y 30 vietcong civiles. Pero en toda la operación se habían incautado sólo tres armas vietcong. La masacre de My Lai no fue la única matanza cometida por las fuerzas estadounidenses, pero por su magnitud fue la que más escándalo provocó en Estados Unidos y el mundo. Calley ciertamente resultó ser un oficial poco preparado y no apto para el mando, no lograba victorias y capturas de enemigos que le hicieran merecedor de ascensos y condecoraciones. Además, no supo aguantar la presión de sus superiores para lograrlas y, como se supo después, decidió cometer una matanza y cuantificar buena parte de los asesinados como enemigos abatidos. Sin embargo, el sistema estadounidense para marcar objetivos contribuyó mucho a casos como éste ya que entre otros elementos, la selección de oficiales se hacía sobre el material humano disponible y no sobre el necesario para el mando. No hubo cobertura de prensa de la masacre hasta que el editor Seymour Hersh (en una pequeña editorial llamada “Dispatch News Service”) finalmente emitió la noticia el 13 de noviembre de 1969. Una semana más tarde el “Cleveland Plain Dealer” publicó fotos de un ex fotógrafo del ejército llamado Ronald L. Haeberle. Aunque el teniente Calley fue juzgado y condenado por los actos de My Lai, sólo permaneció tres años bajo arresto domiciliario pues fue indultado por el presidente Richard Nixon. Un acto de este tipo, que recordaba demasiado a los cometidos por los nazis en Oradour-sur-Glane (Francia) [wikipedia.org/wiki/Matanza_de_



a dirigir la mirada hacia la corta historia de los Estados Unidos, y el cine pudo mostrar con toda su contundencia, la aniquilación de la civilización india. Así pues, **PEQUEÑO GRAN HOMBRE** se sitúa dentro de este marco histórico, a lado de títulos como **Soldado Azul** (*Blue soldier*, Ralph Nelson, 1970) o, en un sentido más antropológico, **Un hombre llamado caballo** (*A man called Horse*, Elliot Silverstein, 1970). Respecto a **Soldado Azul**, se suele comparar reiteradamente con el film de Penn, aunque la dureza y la crueldad que prevalece en el caso del primero tienen una segunda lectura, ya que Nelson se mostró particularmente interesado en el elemento sexual para conseguir adhesiones entre el público. Los responsables de llevar a cabo estos proyectos pertenecieron a la generación de jóvenes que participaron activamente en la Segunda Guerra Mundial, y que apelaron a sus conciencias liberales para desenterrar, con toda la firmeza y fuerza posible, la versión no oficial del colonialismo americano. En las últimas décadas, el cine americano no ha seguido buscando en la figura del indio un elemento reivindicativo, posiblemente porque

Oradour-sur-Glane], daba la razón a los estadounidenses pacifistas, que sostenían que la guerra de Vietnam no era una guerra justa y que sus exigencias, lejos de ser reivindicaciones propias de hippies, se fundaban en actos reales y mucho más numerosos de lo que se declaraba oficialmente. En el año 2006 el periódico "Los Angeles Times" publicó informes desclasificados del Ejército de Estados Unidos en los cuales se contabilizaban 178 no combatientes más asesinados entre 1965 y 1971. Finalmente solo 23 personas fueron condenadas por los tribunales militares. Años después, el comandante Tony Raimondo utilizó la matanza de My Lai como ejemplo para ilustrar los errores en los que se puede caer y cómo evitarlos en sucesivas actuaciones. [wikipedia.org/wiki/Matanza_de_M^a_Lai] (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. octubre 2017).



no se produce un conflicto bélico que provoque un desconcierto nacional y derive en una revisión de la memoria histórica por parte de las mentes liberales y progresistas de los Estados Unidos. A pesar de este periodo de desasosiego, se contabilizan una serie de films que retoman la línea de **PEQUEÑO GRAN HOMBRE** o **Soldado Azul**, eso sí, de una forma más reposada, analítica y también por qué no decirlo, menos maniqueísta. **Bailando con lobos** (*Dances with wolves*, Kevin Costner, 1990) se erige en la más representativa de todas ellas, un film que tardó siete años en ver la luz. Un dato suficientemente revelador de que el cine americano ya no tiene demasiada inclinación por contar un tipo de historias tan poco patriotas.

Rodada en Montana y Canadá, **PEQUEÑO GRAN HOMBRE** debe su título al hilo conductor de esta fábula social, *Jack Crabb* (Dustin Hoffman), un hombre que alcanzó los ciento veinte años después de una intensa vida a caballo entre el mundo de los colonizadores (los blancos) y los colonizados (los indios). El film se inicia con la conversación entre el centenario *Crabb* (excepcional caracterización a cargo de Dick Smith, toda una autoridad en el ámbito del maquillaje) y un *historiador novel* (William Hickey), dando pie a una narración del primero de los acontecimientos que había vivido desde sus primeros años (una exagerada elipsis que marca el tono ficticio y alegórico



de la película). Penn utiliza los cambios alternativos de la situación de *Crabb* para hacer evidente el contraste entre el pueblo indio y la comunidad blanca tomando partido por el pueblo destinado a la pérdida de sus territorios y al exterminio étnico. Podemos entenderlo como un posicionamiento respecto a los acontecimientos surgidos en torno a la Guerra del Vietnam, en el que el pueblo sudasiático (=indios) sufrió la invasión de las tropas norteamericanas (=colonizadores). Al margen de este hecho coyuntural, Penn y Willingham describen las costumbres y el propio carácter del indio desde una óptica burlesca e irreverente —el cheyenne *Joven Oso* hace todas las cosas al revés como un signo de rebelión personal; *Pequeño Caballo* adopta unas poses amaneradas; *Viejo Lodge Skins* imboca a su dios particular para morir de una forma natural, sin conseguirlo al final— contrariamente a los que veían un partidismo desmesurado por el hecho de parodiar a personajes tan representativos como el *general Custer* (Richard Mulligan), un pasmarote en medio de la batalla de Little Big Horn, *Wild Bill Hickok* (Jeff Corey) o en un sentido más figurado, *el predicador embaucador de turno* (Martin Balsam).

Texto (extractos):

Christian Aguilera, La generación de la televisión: la conciencia liberal del cine norteamericano, Ed. 2001, 2000.

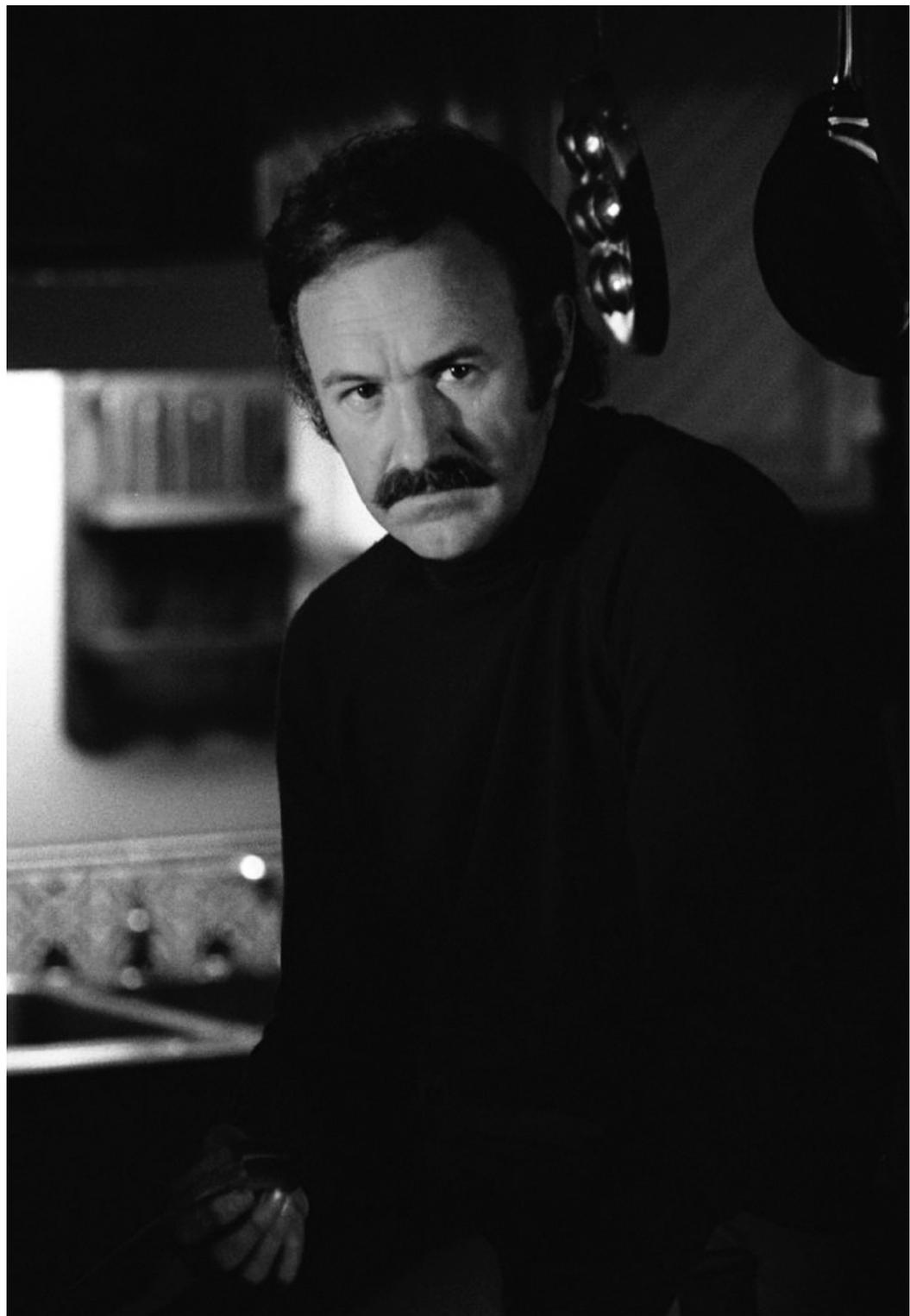
En **PEQUEÑO GRAN HOMBRE** la historia nos es contada por un anciano de avanzada edad, *Jack Crabb*, que rememora su vida. Nuevamente, los personajes de Penn a la búsqueda de su identidad, tratan de averiguar en qué fue distinto el genocidio de los americanos del de cualquier otro país colonizador. Al ser *Crabb* una persona que pasa sucesivamente del mundo blanco al mundo indio, Penn se sirve del personaje para establecer una inevitable comparación entre el modo de vida blanco y el modo de vida indio. Al intentar adaptarse a ambas sociedades *Crabb* establece un involuntario paralelo, que Penn se encarga de poner en evidencia. *Crabb* toma una mujer blanca y una india, y la diferencia de carácter de ambas mujeres da prueba de la elección de Penn. Igualmente *Crabb* encuentra —como *Billy* en *Tunstall*— a la figura paterna en el viejo jefe indio *Old Lodge Skins*. En la permanente comparación de valores morales de ambas formas de vida, la vida india —los cheyennes se llaman a sí mismos ‘Seres humanos’— queda muy por encima de la blanca. El desesperado deseo de exterminio de la raza blanca, encuentra en la india un tímido defenderse y una convivencia basada en la tolerancia.

Pero en su afán de hacer un film a favor de los indios, Penn sólo ve virtudes en la civilización india y defectos en la blanca. Este sistema simplificador y absurdo —que sólo tiene a favor, que suscita simpatía a la causa del pueblo indio, si suscitar simpatía por esos medios se puede considerar un dato a favor del film, cosa que dudo enormemente— le quita fuerza y rigor al film, impide que se pueda profundizar, y lo que es más grave, reduce el genocidio de los indios, por los blancos, a un problema de buenos y malos, a cómo una sociedad menos moral, aniquila a otra sociedad más moral y más evolucionada. El problema real es la aniquilación de un pueblo por otro por medios violentos, y sin justificación posible, y desde este punto de vista es absolutamente irrelevante si era superior la civilización india o la blanca. Desplazando el problema hacia cuál de las sociedades poseía más altos valores morales, se falsea el problema. Por otra parte el pueblo americano utilizó el engaño para desposeer a los indios de su tierra y aniquilar su raza. Los tratados que firmaron con los indios encubrían siempre el deseo y la voluntad de apoderarse de su tierra y de acabar con sus habitantes. Así al genocidio —del que Penn, en algún momento trata de buscar su equivalente moderno (matanza de Custer-matanza de vietnamitas en *My-Lay*)— hay que añadir el engaño, lo que quizá esté en el origen de ese sentimiento de culpabilidad del pueblo americano, al que Penn se refiere una y otra vez. La acción del pueblo americano acabó con la existencia de casi todos los indios y a los pocos que dejó con vida, les privó de su identidad, que para Penn es un crimen casi comparable al genocidio. La película marcó el fin de una época, tanto para la carrera de Penn como para los Estados Unidos.

Texto (extractos):

Antonio Castro, “Arthur Penn”, en rev. Dirigido, diciembre 1976.

Bertrand Tavernier & Jean-Pierre Coursodon, **50 años de cine norteamericano**, Akal, 1997.

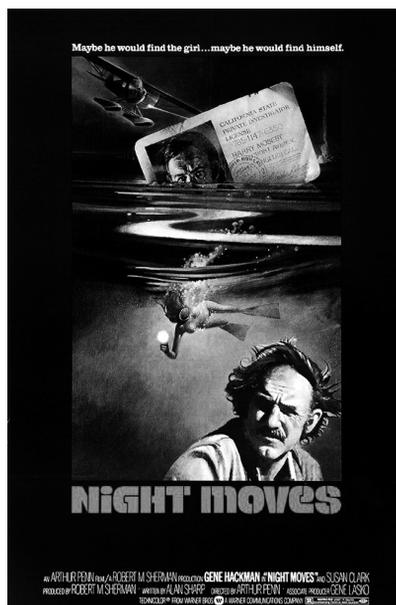


Viernes 27 octubre • 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina
en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

LA NOCHE SE MUEVE

(1975) • EE.UU. • 95 min.

Título Orig. Night moves. **Director.** Arthur Penn. **Guión.** Alan Sharp. **Fotografía.** Bruce Surtees (1.85:1-Technicolor). **Montaje.** Dede Allen y Stephen Rotter. **Música.** Michael Small. **Productor.** Robert Sherman y Gene Lasko. **Producción.** Warner Bros. **Intérpretes.** Gene Hackman (*Harry Moseby*), Jennifer Warren (*Paula*), Edward Binns (*Ziegler*), Susan Clark (*Ellen Moseby*), Harris Yulin (*Marty Heller*), Kenneth Mars (*Nick*), James Woods (*Quentin*), Melanie Griffith (*Delly Grastner*), Janet Ward (*Arlene Iverson*), Anthony Costello (*Ellman*), John Crawford (*Tom Iverson*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 9 de la filmografía de Arthur Penn (de 15 como director en cine)

Música de sala:

La conversación (*The conversation*, 1974) de Francis Ford Coppola
Banda sonora original de **David Shire**

La práctica habitual de Penn siempre ha sido la alterancia de films de actualidad con revisiones históricas de los Estados Unidos. Después del rodaje de uno de los capítulos ("*The Highest*") del documental oficial sobre los Juegos Olímpicos de Munich'72, **Visions of Eight** (1975)¹, a Arthur Penn le correspondía realizar una película actual y escoger el género negro como otro intento de transgredir las claves del mismo. El acuerdo con el productor Bob Sherman surgió a finales del año 1974,

1. Los otros cineastas participantes son Yuri Ozerov (URSS), Mai Zetterling (Suecia), Kon Ichikawa (Japón), Milos Forman (Checoslovaquia), Claude Lelouch (Francia), Michael Pfleghar (República Federal Alemana) y John Schlesinger (Gran Bretaña). (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. octubre 2017).

periodo en el que ya habían visto la luz un par de títulos de un nihilismo feroz sobre el género —la magnífica y brutal **La banda de los Grissom** (*The Grissom Gang*, Robert Aldrich, 1971) y la extraña y fascinante **El hombre clave** (*The nickel ride*, Robert Mulligan, 1974)— en una línea parecida a los planteamientos de su nuevo film, **LA NOCHE SE MUEVE**.

Con las credenciales de un magnífico guión escrito para **La venganza de Ulzana** (*Ulzana's raid*, Robert Aldrich, 1972) —western centrado en un explorador solitario, combativo y anacrónico— Alan Sharp acometió otro proyecto a contracorriente de la época, valiéndose del cine negro como pretexto para desarrollar otra personalidad fuera de los arquetipos genéricos. Descartada la asociación con el realizador Sydney Pollack y el productor Mark Rydell por divergencias de planteamientos, Alan Sharp había conformado un guión que ligaba ostensiblemente con el punto de partida del escritor Kenneth Millar, nombre real de “Ross MacDonald”, para un buen conjunto de sus novelas protagonizadas casi siempre por su alter ego *Lew Archer/Lew Harper*, como bien describe Javier Coma: *“Su primera época dibuja un itinerario errante, hecho de idas y venidas, reflejado con ardor intermitente en su obra literaria. Se añadirán las ausencias sucesivas de los seres más próximos: la marcha de la casa de su padre durante la infancia, la muerte de su madre, ya avanzados los años 30; la separación temporal de su esposa a causa de la guerra; la muerte de su hija única, Linda, en 1970. La desaparición de una persona es, en consecuencia, leit-motiv de una buena parte de sus novelas; poco a poco las huidas que ponen en movimiento a Lew Archer se concentran en chicas que dan la espalda al universo familiar. A menudo estas huidas llevan al crimen. Parece como si el choque entre generaciones, el viaje sin destino y la muerte se unieran para formar un dramático trío de acontecimientos destinado a simbolizar la desintegración escalonada de la vida”*. Esta biografía de la obra de Ross MacDonald fue uno de los pilares para la confección de un guión que, en un principio, tomaba el nombre de ‘The Dark Tower’ (La Torre Negra), para establecer un paralelismo entre el desarrollo de los acontecimientos y una partida de ajedrez, el pasatiempo predilecto del protagonista de la función, *Harry Moseby*. Pero una vez Penn entró en el proyecto después de una larga inactividad motivada por cuestiones familiares, se optó por el sugerente título de ‘Night Moves’ (Knight=caballo del ajedrez, Moves=movimiento). Sharp y el realizador de **Bonnie y Clyde** tenían una misma idea para la configuración del detective *Harry Moseby*. Penn daba su particular visión sobre el tema a tratar, desde una concepción alejada de los convencionalismos: *“No desprecio al individuo detective, sino su función, el concepto mismo de detective. Los films policíacos me aburren, dejando al margen algunas obras excepcionales. Los detectives son gente bastante despreciable. Se atribuyen el derecho de violar el secreto de otros, que es muy diferente a una búsqueda de la verdad, del conocimiento, tema que está efectivamente presente en la mayoría de mis films”*. Unas contundentes declaraciones que tenían otra explicación: *“expresé una*



clase de repulsión hacia el tipo de espíritu que animó a los conspiradores del caso Watergate, aquella gente que pasaba el tiempo espíandose los unos a los otros. Mi personaje, Harry, parece descubrir la verdad sobre él mismo, pero de hecho intenta separar esta toma de conciencia individual del caso criminal sobre el que investiga, y en esto reside, creo, la esencia de lo que quería mostrar sobre este tipo de hombre que se imagina querer compartir su existencia, levantar un muro entre su vida personal y su vida profesional, a pesar de que le resulta imposible”.

Aparentemente **LA NOCHE SE MUEVE** mantiene las convenciones del género: un detective privado llamado Harry Moseby —Gene Hackman, quien un año antes había participado en **La conversación** (*The conversation*, Francis Coppola, 1974), otra velada crítica sobre el Watergate—, divorciado y ex jugador de rugby, investiga el caso de *Delly Grastner* (una debutante Melanie Griffith), una chica de dieciséis años desaparecida, hija de una ex actriz de segunda categoría (Janet Ward). La búsqueda de *Delly* le llevará a entrar en contacto con una pareja de traficantes que opera en la costa de Florida. Pero Penn tan sólo se sirve de esta leve intriga para analizar la conducta de un perdedor que busca sentirse amado, reflexionar sobre la soledad y la complejidad de la conducta humana. Nuevamente, Penn advierte la necesidad de que sus personajes femeninos huyan de la rutina a través de una relación afectiva (*Celsa* para *Billy Bonney*, *Ana Sullivan* para *Helen Keller*, *Bonnie Parker* para *Clyde Barrow*, *Anna* para *Bubber Reeves*). Un elemento de romanticismo patente en buena parte de los films de Penn,

del que intenta escapar *Harry*, un individuo que se sabe solitario, desorientado y desapasionado, más cercano al retrato de un ‘sin techo’ de los suburbios urbanos que de un investigador privado. Desde la secuencia en la que su ex mujer *Ellen* (Susan Clark), acompañada por su amigo intelectual *Marty* (Harris Yulin), salen de un cine donde se proyecta **Mi noche con Maud** (*Ma nuit chez Maud*, Eric Rommer, 1969) —film que da pie a un chiste de *Harry* cuando dice que “*ir a ver un film de Rohmer es como ver secarse una pintura*”, aunque en su doblaje castellano se escuchaba “*ir a ver un film de Rohmer es como ver crecer una planta*”—, se empieza a advertir el perfil de un perdedor. La cámara de Penn se posiciona en el interior del automóvil de *Harry* para advertir que el encuentro entre *Ellen* y *Nick* en la sala de cine no es más que el preámbulo de una velada en la intimidad en el apartamento de este último. Probablemente, *Harry Moseby* sea el personaje del que más cercano se haya sentido Arthur Penn dentro de su obra cinematográfica. Sin duda, las equivalencias que se establecen entre *Harry Moseby* y el propio cineasta norteamericano encuentran un terreno abonado en sus respectivos estados anímicos.

Aunque el guión estuviera firmado en solitario por Alan Sharp, Penn aportó algunas líneas de diálogo que son esclarecedoras de su intención por plasmar su estado de ánimo a través del personaje de *Harry*. Así pues, *Paula* (Jennifer Warren) —la mujer que cuida de *Delly* en compañía del padrastro de ésta (John Crawford) en una piscifactoría para delfines en la costa de Florida— pregunta a *Harry* “¿Dónde estabas cuando mataron a Kennedy?”. La contestación de *Harry* es inmediata: “¿Cuál de los Kennedy?”. Para Penn esta contrapregunta encierra un profundo sentimiento de desconsuelo y decepción, ya que había participado activamente en las campañas electorales tanto de John como de Robert Kennedy. La muerte de los hermanos Kennedy, unida a la desaparición de Martin Luther King, sumió a activistas en pro de los derechos civiles como Arthur Penn, en una situación de desamparo y de vacío emocional del que **LA NOCHE SE MUEVE** es un fiel reflejo. Asimismo, se advierte la influencia de Penn en el trazo del personaje de *Harry* a través del frustrado encuentro con su padre biológico —en un escenario directamente inspirado en su propia experiencia personal—, a quien trata de imaginar después de hacer el amor con su ex esposa, y ya en un plano más críptico, cuando el ex jugador recrea un movimiento de ajedrez que le costó perder un campeonato en 1922 (la fecha de nacimiento de Penn) a un maestro en esta disciplina.

En definitiva, desde la perspectiva de su protagonista, **LA NOCHE SE MUEVE** es uno de los films más personales de Penn, quien maneja el lado solemne, reposado (se escucha el ruido de los grillos en una noche de reflexión para *Harry*) y conciso (cambios de planos constantes, escasos trávellings panorámicos) de una historia que se presta a la revisión de tópicos y falsedades del género. Se hacía referencia al título del film como un indicio de equiparar la historia con una partida de ajedrez, en la que —a modo de figura simbólica— el movimiento de las piezas blancas tendría una equiva-



lencia con el proceso de investigación de la desaparición de *Delly* (terreno profesional) mientras que el movimiento de las negras correspondería al itinerario moral de *Harry* (terreno personal) sumido en una crisis de identidad tras su separación de *Ellen*. Esta simetría/dualidad prevalece en cada uno de los elementos que entran en juego: dos viajes a Nuevo México y dos a Florida; dos escenas de amor; dos accidentes de avión, dos inmersiones bajo el agua, dos encuentros con el amante, etc. De esta forma, Penn pretende remarcar las contradicciones que anidan en la persona de *Harry* en su búsqueda por conocer la verdad. A menudo, Fritz Lang se refería a la verdadera función de un crítico cinematográfico en términos de psicoanálisis. La propuesta deviene válida cuando nos encontramos ante un film de Arthur Penn, y **LA NOCHE SE MUEVE** supone la máxima expresión para este procedimiento.

Texto (extractos):

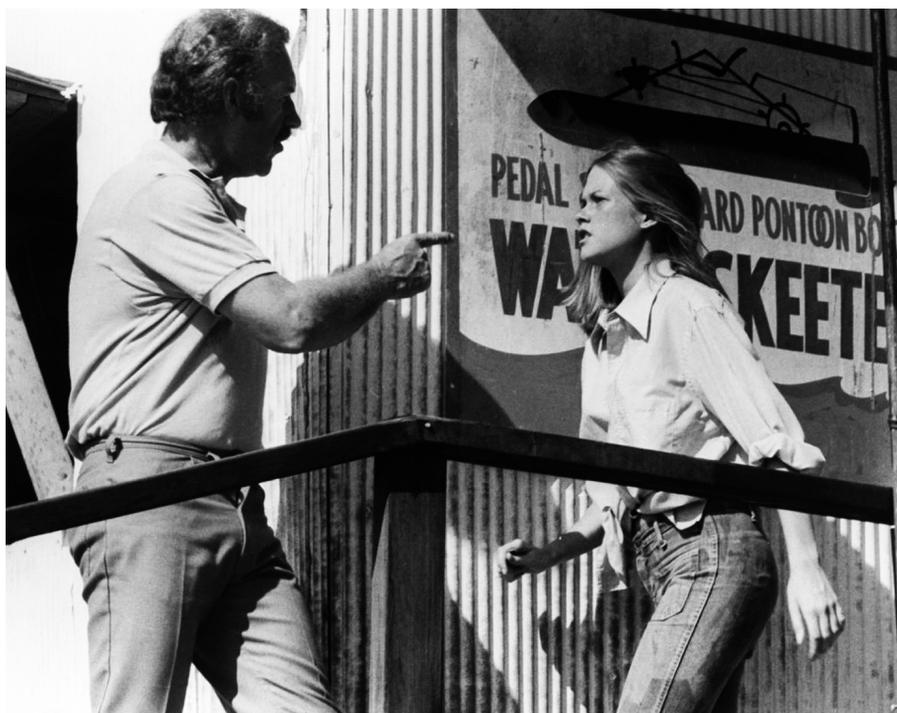
Christian Aguilera, **La generación de la televisión: la conciencia liberal del cine norteamericano**, Ed. 2001, 2000.

Partir de géneros establecidos para operar una contestación de sus convenciones, que puede revestir los modos del revisionismo, la desmitificación (es decir, una forma nueva de mirar/representar el mundo) es una práctica, y un tema, muy propia de los

cinéastas norteamericanos del decenio de los 70, de Robert Altman a Michael Cimino. Ese afrontar críticamente la historia de su país, ese testimonio de los quebrantos, de los cambios de la sociedad estadounidense, pos-Watergate y bajo la férula kennedyana, un referente para toda una generación, constriñe una parte fundamental de la obra de Arthur Penn. Y se inscribe indeleblemente en **LA NOCHE SE MUEVE**, no su primer policiaco en sentido estricto, pero sí su bautismal relato de cine negro, modalidad 'private eye' mediante, del que sería desmedido afirmar que pivota sobre la pregunta crucial para toda una generación ("¿qué hacías tú el día en que mataron a Kennedy?"), pero sí que se erige en la reafirmación del vacío existencial del investigador, de acumular constantes pruebas en su cargo, de verificar cómo *Harry* se va hundiendo en un páramo estéril. Y sin plausible posibilidad de salir a flote, como recoge ejemplarmente (en el sentido dramático, visual e ideológico) no ya el desenlace del film, sino en el largo, no demorado, soberbio final, una perfecta concatenación de circunstancias, espléndida lección de cine, que a su valor simbólico une la plasmación de la impotencia trágica de *Harry*, su derrota vital en todos los campos, el fracaso colectivo de una generación. En suma, su ausencia de respuestas, su desfondamiento progresivo en el ámbito personal y profesional. Y colofón/confirmación del tormento existencial de *Moseby*, errático, perdido, solo y... perdedor, pues como escuchamos en un diálogo del film, y parafraseando el conocido axioma de "todos somos iguales, pero unos más que otros" "unos pierden más que otros", concentrado filosófico extremadamente adecuado a la idiosincrasia del protagonista.

Una reflexión, junto a la amarga constatación de la destrucción del matrimonio (como tumba del amor) y el demoledor análisis del mundo de la pareja², que Penn teje dentro de la madeja policiaca tradicional, pero donde la intriga es prácticamente inexistente, para, de hecho, conjugar un antifilm de género (como podía serlo **Missouri** respecto al western), tanto por las elecciones narrativas e influencias formales, cuanto porque la personalidad de *Moseby* influye decisoriamente sobre el destino de la indagación y las maneras de proceder. Su protagonista es un detective privado, ex jugador de rugby, ajedrecista y cornudo, cuya tarea profesional, encontrar a *Delly* (Melanie Griffith), una adolescente fugada de la casa de su insoportable madre, mezclada en el sector del cine, con un especialista de riesgo, y cuya muerte por accidente no acepta, convencido de su asesinato, hostigando a los presuntos culpables que no son los que creía que eran, se encardina con su inestabilidad emocional, desventuras conyugales y el (deseado) efecto balsámico de su affaire otoñal

2. A propósito de la relación de *Harry Moseby* con *Ellen* (Susan Clark), su esposa, que le engaña: materializada en la magnífica secuencia en que descubre su infidelidad, viéndola salir con su amante de un cine. *Harry* se negó a acompañarla porque "ver un film de Rohmer es como ver crecer una planta". Derrumbamiento afectivo ratificado en la sensacional escena de la discusión en la cocina, donde salen a relucir términos como mentiras, trampas... y finalmente se instala la incomunicación absoluta.



con *Paula* (Jennifer Warren), todo un “trampantojo”³, que no conseguirá modificar su interior, cuya invitación a pensar que las cosas pueden cambiar se revela inviable. Pero a la vez se significa la (dolorosa) verificación de los cambios producidos: nada (no nadie) es lo mismo. Se impone la lucidez (y desolación) en la evocación del pasado/recuerdo (por ejemplo, ese comentario acerca de que la historia del primer amor es una mentira). El viaje sin retorno en la investigación de *Harry* se reafirma en su búsqueda del padre desconocido, hallado y perdido, al no atreverse a hablar con él (o no tener nada que decirle). Una persecución inútil y un secreto que le asfixiaba. Penn muestra clarividente las contradicciones del personaje: un ser que investiga vidas ajenas pero no ve claro en la propia, oscuro hasta para él mismo, compartiendo inmadurez con otras criaturas de su cine, del *William Bonney* (Paul Newman) de **EL ZURDO**, al *Mickey* (Warren Beatty) de **ACOSADO**, sin olvidar a la *Delly* de **LA NOCHE SE MUEVE**. La búsqueda de la verdad (relativa y poliédrica) y el miedo a alcanzarla. La soledad, incluso compartida, la peor de todas, ora con *Ellen*, ora con *Paula*, en

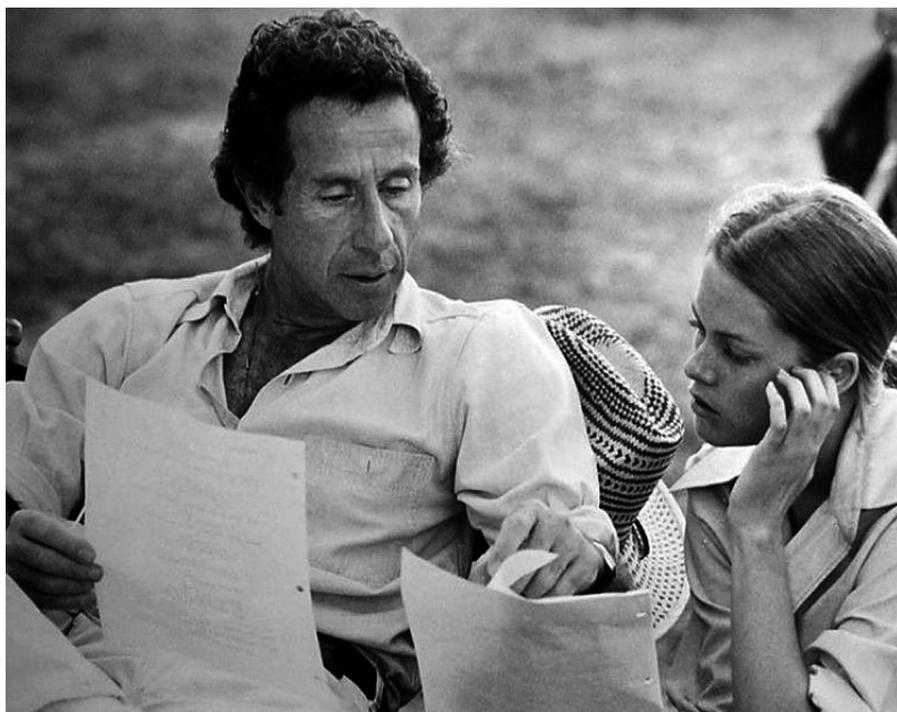
3. *Paula* es una mujer como *Ellen*, independiente, decidida, fuerte, o mullida, ni sumisa, ni condescendiente ni claudicante, como solían ser las féminas en su cine. Todo un cambio (de perspectiva) que prosperará en su ulterior obra.

pleno idilio. La ascunción de las frustraciones. La tensión que siempre desemboca en violencia. Un film sobre la duda, la crisis de identidad (personal y de una nación). Las pesquisas de *Harry* le llevan a certificar que la sociedad va mal y a documentar el conocimiento de su condición de perdedor. Un ser sufriente incapaz de reconciliarse con el mundo. Un film poderoso y, maduro, de lacerante desencanto, revelador en su disección de lo privado y lo colectivo, iluminador en su pesimismo, hito en la filmografía de Penn y en la historia del género, no siempre justipreciados ambos aspectos. Un film dotado de grandes momentos, y aparte de las escenas desglosadas, convendría detenernos en otras espléndidas como la provocación de la nymphet *Delly*, el descubrimiento del muerto con el rostro devorado por los peces, la imagen del cadáver de *Quentin* (James Woods) en el estanque de los delfines o la filmación de las escenas de amor entre *Harry* y *Paula*; alabar la justeza (digresiva, si se quiere) del aderezo de ciertos comentarios más o menos picajosos, ácidos, caso de *Paula* hablando de la liberación femenina/erótica, el toque al “vanguardismo” de Eric Rohmer o lo referido al arte, mexicano o no, aprovechando la profesión de galerista de *Ellen*; dar cuenta del surtido de referencias irónicas a su propio cine (entre el sarcasmo y la complacencia), así, esos individuos violentos que añoran estabilidad sentimental y de matizada rebeldía; o...

Texto (extractos):

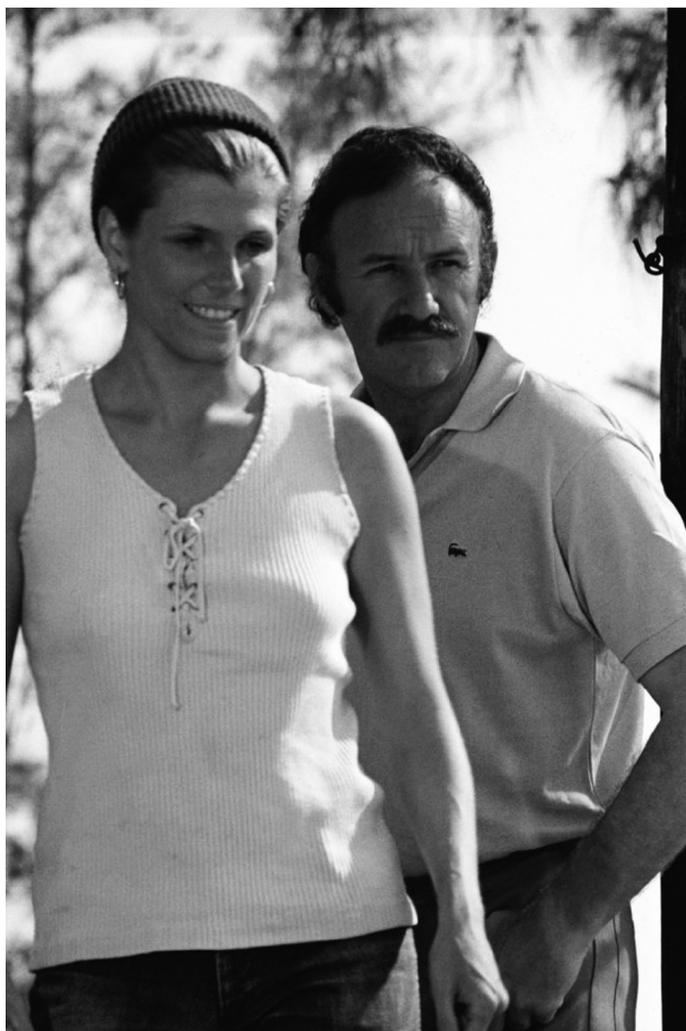
Ramón Freixas, “La noche se mueve”, en dossier “El thriller estadounidense de los años 70” (y 3ª parte), rev. Dirigido, marzo 2007.

LA NOCHE SE MUEVE quizá sea la película más acabada y sutil de su autor, aunque se presente bajo la engañosa presencia de un policiaco tradicional, incluso arquetípico (un detective privado que se hace cargo de una investigación como tantas otras —encontrar a una joven que se ha fugado— y se ve mezclado progresivamente en una sombría historia de contrabando y asesinato). De hecho, incluso desde el punto de vista más superficial, se desmarca radicalmente del género. Primera y mayor transgresión: se abstiene pura y simplemente de plantear el problema policial sólo expuesto en el último momento, al mismo tiempo que su solución, en una deslumbrante secuencia final submarina y muda. Despoja al personaje del detective de su estatuto privilegiado de intérprete de los signos. *Harry*, el héroe, no resuelve ningún misterio y, de hecho, se equivoca totalmente en sus deducciones. Y, sobre todo, integra en la trama, acompañándolos a su caprichoso despliegue, elementos normalmente ajenos al género o, en el mejor de los casos, marginales, que se convierten aquí en la materia misma de la película: la vida personal del detective, sus dificultades conyugales, sus pesares, su ambigua búsqueda de un padre perdido.



Contrariamente a lo que ocurre en **Missouri**, Penn colabora en esta caso en plena armonía con su guionista, Alan Sharp, cuyo guión, complejo y muy sólidamente estructurado bajo su desenvuelta apariencia, permite sin embargo al cineasta retomar y profundizar sus temas favoritos creando al tiempo una atmósfera a veces meditativa, a veces onírica en que la imaginación poética corre libremente. A Gaston Bachelard le habría gustado la forma en que esta película estimula nuestros ensueños a través de su sensibilidad ante lo físico, lo material, los elementos (*"el agua es también un forma de destino, un destino esencial que metamorfosea sin cesar la sustancia del ser"*: esta frase de 'El agua y los sueños' (1942) podría servir de exergo al film, y en concreto a su secuencia final).

Los habituales héroes adolescentes de Penn son aquí sustituidos por un protagonista adulto, aunque *Harry Moseby*, una especie de *Billy el niño viejo*, bajo esa apariencia de duro que conoce la vida y que se las sabe todas, no tarde en mostrar una cierta carencia de madurez, una incapacidad —incluso un rechazo— a ver claro en sí mismo, que tiene como corolario la incapacidad de comprender lo que ocurre a su alrededor. Ceguera que es quizá la inevitable consecuencia de la humanización de que es en este caso objeto el detective, personaje tradicionalmente liberado del magma de las emociones y ataduras corrientes, extralúcido descodificador del sistema de signos-indicios que pre-



sentá el mundo. En cambio, *Moseby*, directa o indirectamente, está implicado en una serie de relaciones —empezando por las que tiene con su mujer—: ¿qué se puede esperar de bueno de un detective privado casado con una anticuaria, la cual, además, tiene un amante intelectual que le lleva a ver **Mi noche con Maud?**. Todas estas relaciones son asimismo opacas y ambiguas. Ciertamente que el detective conserva la tradición del género, esa función viajera, investigadora que le lleva de aquí para allá, que le

pone en contacto con multitud de individuos y situaciones (en este sentido, la película funciona como un film policiaco normal y procura el conocido placer de recorrer todo ese catálogo de encuentros). Pero las relaciones que traba no hacen más que enmarañarse y oscurecerse sin cesar y cada vez más. En el momento en que por fin se hace la luz —demasiado tarde—, *Moseby* solo puede ya girar, literalmente, en redondo, observando impotente, a través de una pared de vidrio esmerilado (referencia a la cita bíblica de **El zurdo**), los fragmentos del puzzle que por sí mismos se juntan en las profundidades acuáticas. La poética de Penn es tan coherente que viene entonces a la memoria ese otro momento de iluminación, la escena clave en que *Helen Keller* descu-



bre —reinventa— el lenguaje. En ambos casos, los elementos —en concreto el agua— desempeñan un papel esencial. A la enumeración por *Helen* de una serie de objetos corresponde la aparición ante los ojos de *Harry* de diversos objetos —una estatua, un pecio, una escafandra, un avión— de cuya yuxtaposición surgirá el sentido. Ahora bien, la ironía de la similitud resulta cruel, puesto que *Helen* nacía entonces meatafóricamente mientras que *Harry Moseby* va a morir. Pero la escena representa quizá el más lírico, el más poético ejemplo de la conjunción de esos dos polos de toda la obra de **ARTHUR PENN**: el caos y la aspiración al orden, el absurdo y el sentido.

Texto (extractos):

Bertrand Tavernier & Jean-Pierre Coursodon, 50 años de cine norteamericano, Akal, 1997.

Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2017

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley
Imprenta del Arco

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

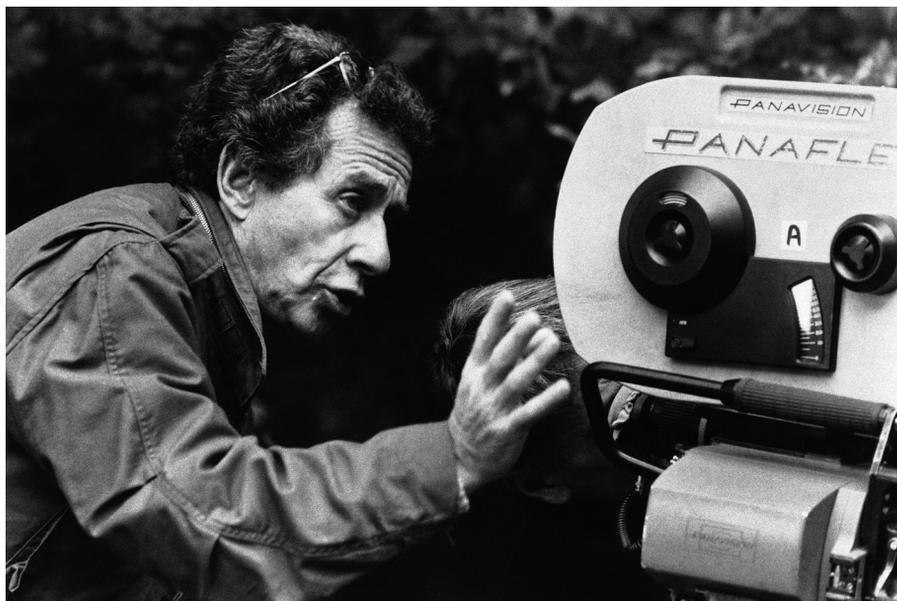
In memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,
Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez

ARTHUR PENN

Filadelfia, Pensilvania, EE.UU., 22 de septiembre de 1922
Ciudad de Nueva York, Nueva York, EE.UU., 28 de septiembre de 2010

FILMOGRAFÍA (como director)¹

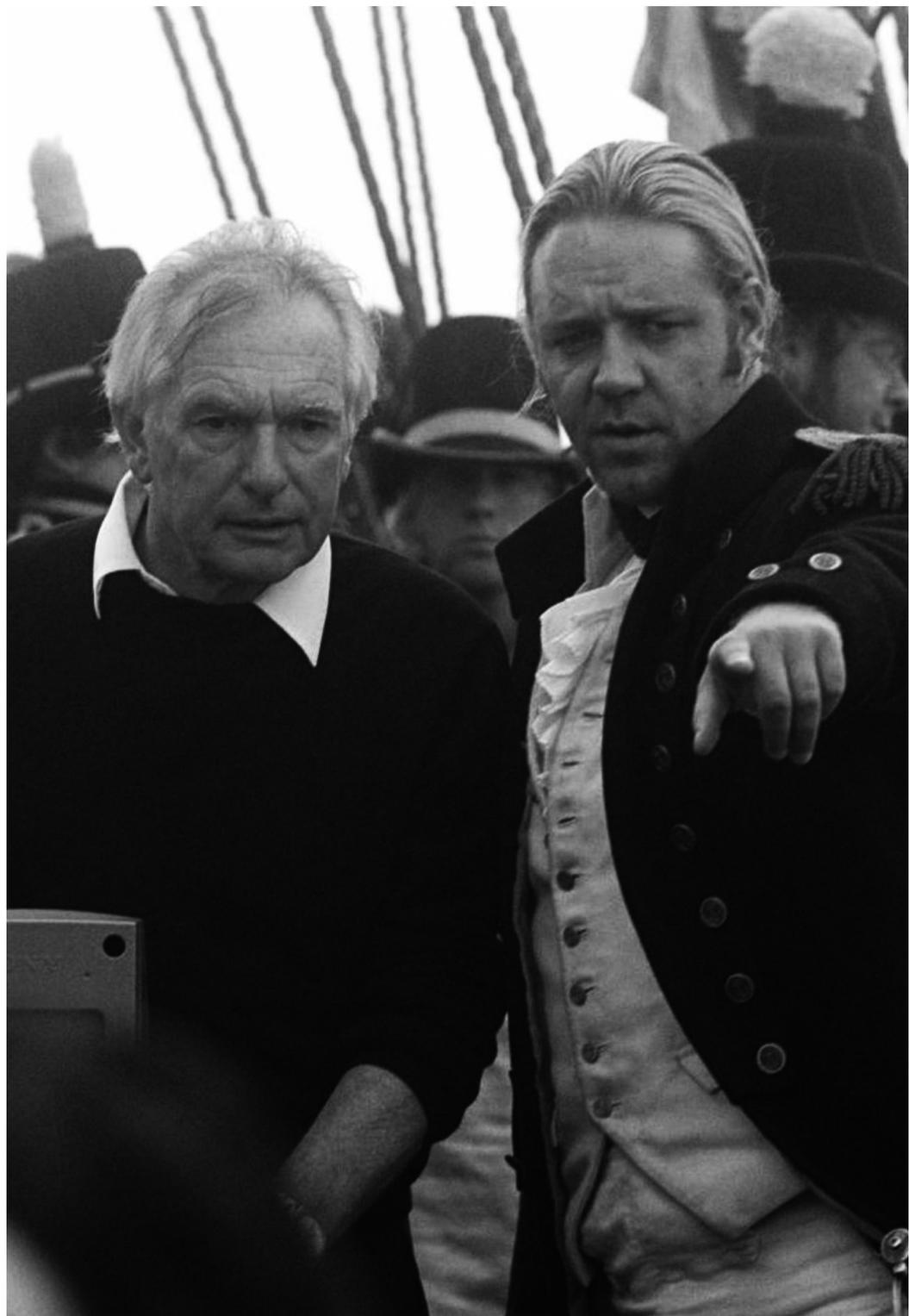


1953 **The Gulf Playhouse** [7 episodios de esta serie TV: *Cafe Society* / *Comeback* / *One night stand* / *The tears of my sister* / *Crip* / *Prophet in his land* / *A gift from Cotton Mather*]; **Goodyear Television Playhouse** [2 episodios de esta serie TV: *The happy rest* / *John Turner*]; **The Philco Television Playhouse** [2 episodios de esta serie TV: *The sixth year* / *The glorification of Al Toolum*].

1954 **Justice** [1 episodio de esta serie TV: *Man on the hunt*]; **Goodyear Television Playhouse** [3 episodios de esta serie TV: *Buy me blue ribbons* / *The lawn party* / *Star in the summer night*]; **Producers' Showcase** [1 episodio de esta serie TV: *State of the Union*]; **The Philco Television Playhouse** [7 episodios de esta serie TV: *The broken fist* / *The King and Mrs. Candle* / *The joker* / *Adapt or die* / *Man on the mountaintop* / *Beg, borrow or steal* / *Catch my boy on Sunday*].

1. <?> imdb.com/name/nm0671957/?ref=fn_al_nm_1.

- 1955** **Goodyear Television Playhouse** [1 episodio de esta serie TV: *My lost saints*]; **The Philco Television Playhouse** [2 episodios de esta serie TV: *The assassin / The pardon-me boy*]; **Playwrights '56** [4 episodios de esta serie TV: *The battler / The heart's a forgotten hotel / Daisy, Daisy / The waiting place*].
- 1956** **Playwrights '56** [3 episodios de esta serie TV: *Lost / Adam and Evening / The Undiscovered country*].
- 1957** **Playhouse 90** [4 episodios de esta serie TV: *The miracle worker / Invitation to a gunfighter / Where's Charley? / The dark side of the earth*].
- 1958** **Playhouse 90** [1 episodio de esta serie TV: *Portrait of a murderer*]; **EL ZURDO** (*The left-handed gun*).
- 1962** **EL MILAGRO DE ANA SULLIVAN** (*The miracle worker*).
- 1965** **ACOSADO** (*Mickey One*).
- 1966** **LA JAURÍA HUMANA** (*The chase*).
- 1967** **BONNIE Y CLYDE** (*Bonnie and Clyde*).
- 1968** **Flesh and blood** [telefilm].
- 1969** **EL RESTAURANTE DE ALICIA** (*Alice's restaurant*).
- 1970** **PEQUEÑO GRAN HOMBRE** (*Little Big Man*).
- 1973** **Visions of Eight** [Documental oficial de los Juegos Olímpicos de Munich '72: episodio *The Highest*].
- 1975** **LA NOCHE SE MUEVE** (*Night moves*).
- 1976** **Missouri** (*The Missouri breaks*).
- 1981** **Georgia** (*Four friends*).
- 1985** **Agente doble en Berlín** (*Target*).
- 1987** **Muerte en invierno** (*Dead of winter*).
- 1989** **Dos chiflados en apuros** (*Penn & Teller get killed*).
- 1993** **El retrato** (*The portrait*) [telefilm].
- 1995** **Lumière y compañía** (*Lumière et compagnie*) [documental con otros 39 directores].
- 1996** **Inside** [telefilm].
- 2001** **Los juzgados de Centre Street** (*100 Centre street*) [1 episodio de esta serie TV: *The fix*].



NOVIEMBRE-DICIEMBRE 2017
MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VIII):
PETER WEIR

NOVEMBER-DECEMBER 2017
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VIII):
PETER WEIR

Martes 7 noviembre / Tuesday 7th november • 21 h.
PICNIC EN HANGING ROCK (1975)
(PICNIC AT HANGING ROCK)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 10 noviembre / Friday 10th november • 21 h.
LA ÚLTIMA OLA (1977)
(THE LAST WAVE)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 14 noviembre / Tuesday 14th november • 21 h.
GALLIPOLI (1981)
(GALLIPOLI)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 17 noviembre / Friday 17th november • 21 h.
EL AÑO QUE VIVIMOS PELIGROSAMENTE (1982)
(THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 21 noviembre / Tuesday 21th november • 21 h.
UNICO TESTIGO (1985)
(WITNESS)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 24 noviembre / Friday 24th november • 21 h.
LA COSTA DE LOS MOSQUITOS (1986)
(THE MOSQUITO COAST)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 28 noviembre / Tuesday 28th november • 21 h.
EL CLUB DE LOS POETAS MUERTOS (1989)
(DEAD POETS SOCIETY)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 1 diciembre / Friday 1st december • 21 h.
EL SHOW DE TRUMAN (1998)
(THE TRUMAN SHOW)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 12 diciembre / Tuesday 12th december • 21 h.
**MASTER AND COMMANDER:
AL OTRO LADO DEL MUNDO** (2003)
(MASTER AND COMMANDER: THE FAR SIDE OF THE WORLD)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 15 diciembre / Friday 15th december • 21 h.
CAMINO A LA LIBERTAD (2010)
(THE WAY BACK)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en la Sala Máxima del ESPACIO V CENTENARIO
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid) Entrada libre hasta completar aforo
*All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College (Av. de Madrid)
Free admission up to full room*

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 19

Miércoles 8 de noviembre, a las 17 h.

EL CINE DE PETER WEIR

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Organiza:
CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

Descarga nuestro cuaderno de este ciclo en
lamadraza.ugr.es/publicaciones

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



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR



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