

LA MADRAZA  
CENTRO DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

—  
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA



OCTUBRE 2018

CINECLUB UNIVERSITARIO *MEETS* GRANADA PARADISO (II)

# MATHIS/LUPINO/HAYWORTH - TRES CREADORAS, TRES ESTRELLAS

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/  
AULA DE CINE





EN  
**LA CAPILLA**  
 entrarán ver-  
 ras obras de  
 en muebles,  
 ros, manto,  
 porcelanas.  
 Al mismo  
 po que po-  
 vender cuan-  
 lesee con la  
 ridad que e-  
 lará satisfecho  
 ntezuclas, 14

**tares**

**A GRANADA.**  
 Inserta en el  
 o del Ejército  
 o al Gobierno  
 comandante de  
 Rodríguez Leal.

**Avisos**

rá con un apa-  
**R BAYOS X.**



## El Cine - Club celebró su primera sesión

En los locales del Allatar, 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 technicolor, 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 cías a todo

Igualmen muy noble sús que tu en reverenc a todos los mente a la lesianos, Tu gios de er que no cit han acudid nuestros ac

Rendidas granadina, parroquiale tísimas au muy especi cuelas Norr entusiasmo, veterana A rio, tan ca dos

No quise mos colabor tiguos Alur día de este ron el honi líquas a n lo hicieron

Gracias s 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 ul colaborar d geilizadora la Santa Ig

Gracias a que han vc 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 2018-2019, cumplimos 65 (69) años.

OCTUBRE 2018

**CINECLUB UNIVERSITARIO MEETS  
GRANADA PARADISO (II):  
MATHIS/LUPINO/HAYWORTH -  
TRES CREADORAS,  
TRES ESTRELLAS**

OCTOBER 2018

CINECLUB UNIVERSITARIO MEETS  
GRANADA PARADISO (II):  
MATHIS/LUPINO/HAYWORTH -  
THREE CREATORS, THREE STARS

**Martes 16 / Tuesday 16th** 21 h.

**BEN-HUR** [143 min.]

(*BEN-HUR*, Fred Niblo, 1925)

Intertítulos originales con subtítulos en español

*Original intertitles with spanish subtitles*

**Martes 23 / Tuesday 23th** 21 h.

**LA CASA EN LA SOMBRA** [82 min.]

(*ON DANGEROUS GROUND*, Nicholas Ray & Ida Lupino, 1951)

v.o.s.e. / *OV film with Spanish subtitles*

**Viernes 26 / Friday 26th** 21 h.

**LLEGARON A CORDURA** [118 min.]

(*THEY CAME TO CORDURA*, Robert Rossen, 1959)

v.o.s.e. / *OV film with Spanish subtitles*

---

Todas las proyecciones en  
la SALA MÁXIMA de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA (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*

Organiza:

Cineclub Universitario / Aula de Cine

Granada Paradiso Festival de Cine Mudo y Cine Clásico





**Martes 16 de octubre 21 h.**  
**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

**Día 2º de GRANADA PARADISO 2018**  
**Día 2º de la Semana de Cine Mudo**

**Bloque:** CINEASTAS

**Sección:** CREADORAS DEL CINE MUDO

**Ciclo:** JUNE MATHIS, LA GUIONISTA LEGENDARIA

---

**Bloque:** PATRIMONIO HISTÓRICO Y CINE

**Sección:** RECUPERACIÓN Y DIVULGACIÓN DEL PATRIMONIO SILENTE

JUNE MATHIS (1892-1927) fue muy importante en la naciente industria del cine estadounidense y determinante en la carrera de Rodolfo Valentino.<sup>1</sup> Además de descubrirlo para el papel de Julio Desnoyers en **Los cuatro jinetes del Apocalipsis**, escribió y supervisó otras cuatro de sus películas: **Eugenia Grandet**, **La dama de las camelias**, **Sangre y arena** y **El rajá de Dharmagar**. Pero no limitó su influencia al campo profesional, sino que fue su gran consejera, además de compartir su pasión por el espiritismo y las ciencias ocultas. Trabajó asimismo en el guión sobre el *Cid Campeador* que nunca llegó a rodarse.

June había empezado trabajando en la Metro como guionista y al cabo de un año era nombrada directora de este departamento. Después de escribir ocho guiones –tres para el director francés Alberto Capellani– el éxito de **Los cuatro jinetes del Apocalipsis** amplió notablemente su poder. Al parecer, éste se extendió a las tareas de productor asociado, asumiendo las responsabilidades de revisar el guión y cuidarse del montaje –entonces prerrogativa del productor– en numerosos films. De acuerdo con el historiador Lewis Jacobs, “*era la guionista más estimada de Hollywood y su fuerza residía en la cuidadosa preparación del rodaje en estrecha colaboración con el director, así como del montaje y la continuidad narrativa (...)*”. Su carrera triunfal presenta dos puntos negros: el primero fue cuando, en 1923, se vio obligada a reducir drásticamente el film de Erich von Stroheim **Avaricia**, que el amigo de este, Rex Ingram, había dejado ya reducido de sus seis horas originales a cuatro y media (Mathis tuvo que reducirlo a dos y media sin contar con Stroheim). Otra gran frustración ocurrió cuando, en 1925, Irving Thalberg le quitó de las manos el proyecto de **BEN-HUR**, poniéndose él a la cabeza del mismo (...) Mathis murió, como Valentino, repentinamente (...).

---

<sup>1</sup> Lillian Gish: “*En los primeros tiempos del cine había muchas mujeres guionistas. Frances Marion escribió el guión de la mayor parte de las películas de Mary Pickford. June Mathis fue la guionista de Valentino, y Anita Loos escribió para Douglas Fairbanks (...)*”.



**Martes 16 de octubre 21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario  
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **BEN-HUR**

(1925) EE.UU. 143 min.

**Título Orig.-** Ben-Hur: A tale of the Christ. **Director.-** Fred Niblo. **Argumento.-** La novela homónima (1880) de Lewis Wallace. **Adaptación.-** June Mathis. **Guión.-** Carey Wilson, Bess Meredyth y June Mathis. **Intertítulos.-** Katherine Hilliker y H.H. Caldwell. **Fotografía.-** Clyde De Vinna, René Guissart, Percy Hilburn y Karl Struss (1.33:1 - B/N, tintados y technicolor bicromático). **Montaje.-** Lloyd Nosler. **Música.-** Carl Davis (1987). **Productor.-** J.J. Cohn, Samuel Goldwyn, Louis B. Mayer e Irving Thalberg. **Producción.-** Metro Goldwyn Mayer- Loew's Incorporated. **Intérpretes.-** Ramón Novarro (*Ben-Hur*), Francis X. Bushman (*Mesala*), May McAvoy (*Esther*), Claire McDowell (*madre de Ben-Hur*), Kathleen Key (*Tirzah*), Nigel De Bruiler (*Simonides*), Frank Currier (*Quinto Arrio*), Carmel Myers (*Iras*), Mitchell Lewis (*jeque Ilderim*), Leo White (*Sanballat*), Dale Fuller (*Amrah*), Betty Bronson (*Virgen María*), Claude Payton (*Jesucristo*), John & Lionel Barrymore, Joan Crawford, Marion Davies, John Gilbert, George Fitzmaurice, Lillian & Dorothy Gish, Samuel Goldwyn, Harold Lloyd, Henry King, Rupert Julian, Mary Pickford, Clarence Brown, Douglas Fairbanks (*espectadores/as de la carrera de cuadrigas*), Cary Cooper & Clark Gable (*guardias romanos*), Myrna Loy, Carole Lombard, Janet Gaynor & Fay Wray (*esclavas*).

**intertítulos en inglés subtítulos en español**





Los creadores cinematográficos hicieron un buen trabajo en el **BEN-HUR** dirigido por Fred Niblo, al combinar una rugiente epopeya de venganza en la vieja Antioquía y Jerusalén con una respetuosa visión de la fe, esperanza y caridad que el cristianismo trajo al Imperio Romano. *Juda Ben-Hur* comparte título con el Mesías cristiano (*Ben-Hur: a tale of the Christ*), pero será el mundano príncipe judío la estrella del espectáculo, especialmente bajo los rasgos del joven y atractivo Ramón Novarro. Los espectadores acostumbrados al cincelado Charlton Heston en el remake de Wyler pueden sorprenderse al ver a un Judah de aspecto vulnerable. Pero él es realmente así, es el auténtico personaje de la novela de Wallace, capaz de reunir ejércitos y derramar lágrimas. Apelando por igual a los amantes de la acción como a los lectores más sentimentales, este libro vendió más que cualquier otra novela -incluida "La cabaña del tío Tom"- hasta la llegada de "Lo que el viento se llevó". Así pues un éxito de masas que hizo cercana la antigüedad, al tiempo que aceptable, para los fanáticos de la Biblia, una aventura romántica. Por tanto, Niblo y su equipo, buscaron en su traslación a la pantalla, igualar o superar ese listón.

"Ben-Hur" había sido un éxito record en sus representaciones teatrales, donde se incluía hasta la carrera de cuádrigas que se hacía sobre unas cintas deslizantes.

Desde la realización por la Kalem Company en 1907 de un cortometraje sobre la obra de Lew Wallace, fueron numerosos los productores que pugnaron por llevarla a la pantalla como largometraje, hasta que finalmente Samuel Goldwyn consigue hacerse con los derechos. June Mathis, guionista, montadora, diseñadora y supervisora de producción de la compañía, tras no llegar a un acuerdo con Rex Ingram y Erich von Stroheim, elige a Charles Brabin como realizador y a George Walsh, hermano del realizador Raoul, en el papel protagonista (...).

(...) Esta segunda versión de la novela del general Lew Wallace sigue siendo superior a la tercera, por otro lado magnífica, rodada en 1957 por William Wyler, quien, por cierto, trabajó aquí de ayudante de dirección. Al igual que su sucesora, encuentra un punto álgido en la famosa carrera de cuádrigas, verdadero alarde técnico conseguido con 54 cámaras de una unidad dirigida por Reaves Eason y ante 4.000 auténticos espectadores (algunos de ellos, directores y estrellas de Hollywood camufladas). Esta secuencia continúa sorprendiendo todavía hoy, y demuestra hasta qué punto estaba avanzada la técnica cinematográfica en pleno periodo silente -como también se demuestra en la famosa batalla marítima entre romanos y piratas, filmada parte en Livorno, parte en una piscina en Hollywood-. Igual puede decirse de la majestuosidad de los decorados, debidos al genio particular de la Metro, Cedric Gibbons, ayudado por Horace Jackson y Arnold Gillespie.

Pero al principio, cuando la película empezó a tomar forma en Goldwyn Pictures, el proyecto amenazó con convertirse en un desastre; la M.G.M. estuvo a punto de perder hasta el último dólar, y la historia de "cómo se hizo Ben-Hur" continúa siendo una de las más impresionantes narraciones de la Meca del Cine (...). Según contó Ramón Novarro a George Pratt en una entrevista de 1958, el rodaje duró un año y siete meses: "*Trabajamos en Roma desde junio de 1924 a febrero de 1925 y, después, volvimos a California desde febrero*



a diciembre de 1925. Fue realmente terrible". Navarro sólo se refiere al trabajo a partir del momento de su intervención; pero desde hacía casi un año la Metro mantenía en Roma a todo un equipo eternizándose en el rodaje de un material del que sólo fue aprovechado una mínima parte. Los constantes retrasos convertían la producción en un auténtico desastre, de proporciones parecidas al que, veinticinco años después, representaría **Cleopatra** para la Fox.

El desafío de rodar en Italia abrumó a Charles Brabin. Cuando Metro, Sam Goldwyn y Louis B. Mayer se unen para formar la Metro-Goldwyn-Mayer, los respectivos ejecutivos descubren que el metraje rodado hasta entonces por el director es horrible. Lo filmado falla al mostrar los espectaculares decorados y "*hacía que parecieran ridículos*", explicaba Irene, la hija de Mayer. Entonces Marcus Lowe pone el proyecto en manos de Irving Thalberg, quien cambió a todo el equipo, empezando por la prestigiosa Mathis (...). Brabin fue sustituido por Fred Niblo, secundado a su vez por Eason en la secuencia de las cuádrigas, William Christy Cabanne en las de carácter religioso y Al Raboch en otros aspectos de la película. Navarro, de probada apostura, fue elegido personalmente por Thalberg para sustituir al primer *Ben-Hur*. El resto del reparto estaba constituido por importantes figuras de la época: el atlético Francis X. Bushman era *Mesala*, la sensible May McAvoy la heroína *Esther*, y Claire McDowell, antigua intérprete de la troupe de Griffith, era la *madre de Ben-Hur*, y protagoniza otra de las escenas memorables del film, en este caso por su sencillez y contenida emoción: el reconocimiento, a la puerta de su casa, de su hijo cuando ella ya está enferma de lepra y no se atreve a tocarlo. También trabajaron como extras dos futuras estrellas llamadas Clark Gable y Myrna Loy, y Betty Bronson -la actriz que hizo de Peter Pan en la película homónima dirigida por Herbert

Brenon en 1924- tenía una corta aparición en el prólogo, en el papel de la *Virgen María*. Un personaje que desapareció en la versión de Wyler –además de la citada escena con la *madre de Ben-Hur*- resultaba particularmente atractivo: el de la cortesana Iras, interpretado por la vampiresa Carmel Myers.

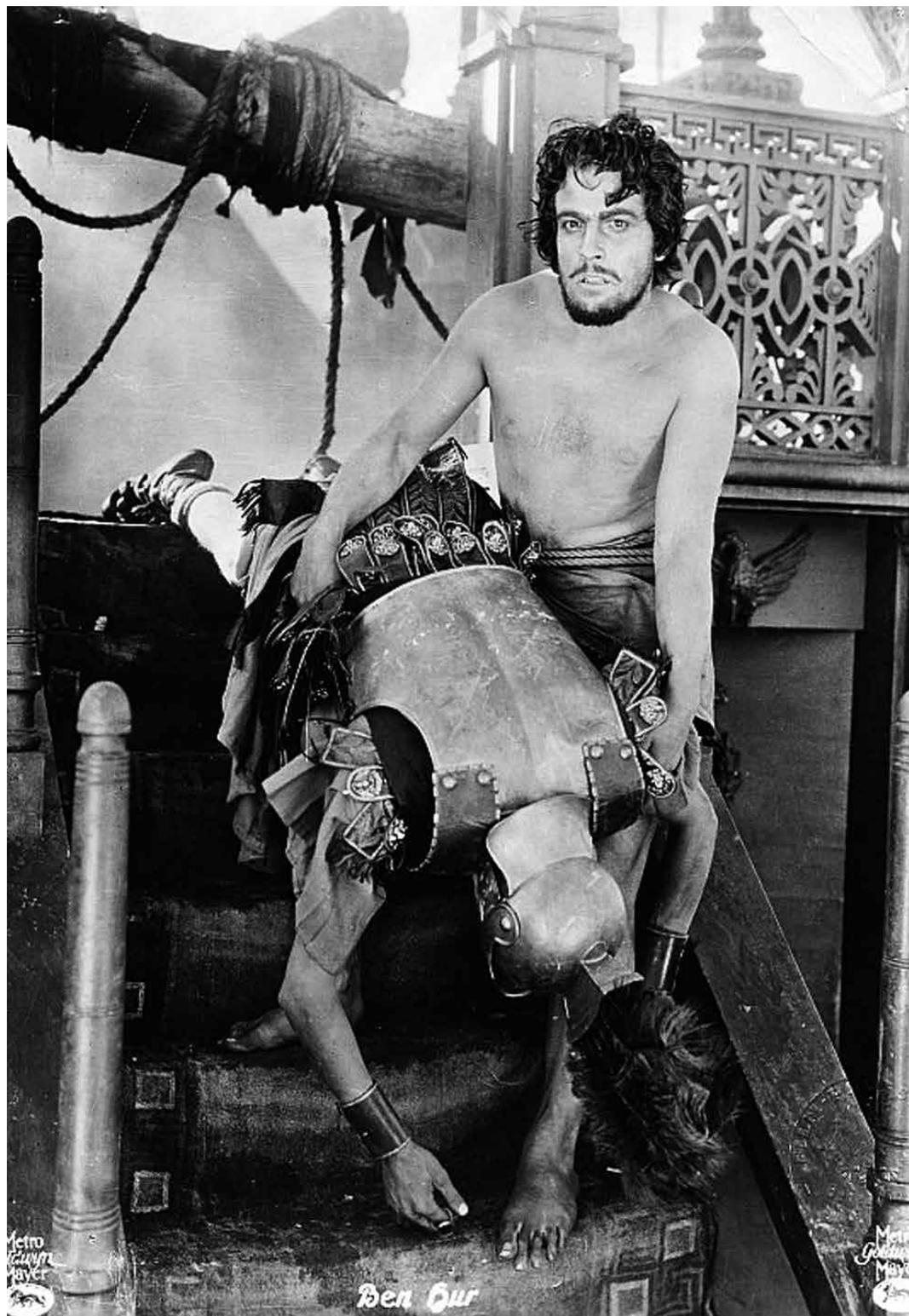
Pero sobre todo, el nuevo estudio se confabula para hacer de **BEN-HUR** la más gigantesca y lujosa superproducción jamás vista. Habría once escenas en technicolor (bicromático) –trece años antes de que este sistema empezara a imponerse-, incluyendo una con un ramillete de bellas jóvenes en topless que saludaban a *Judah* como estrella del circo romano o una recreación de la Natividad tan vistosamente artificial y pintoresca como una antigua postal navideña (excepto por la presencia de un epiceno rey mago griego).

Niblo lo volvió a filmar todo, en especial la citada monumental batalla naval en Livorno (muy peligrosa para lo extras: no se certificó ninguna muerte pero sí numerosos heridos). Sangre, sudor y lágrimas impregnaron la producción incluso después del traslado del film a Los Ángeles donde Thalberg, Niblo y su ayudante de dirección Reeves Eason armaron la carrera de cuádrigas en un circo romano –a imitación del Circo Máximo- construido en unos terrenos de la productora entre Venice Boulevard y La Ciénaga.

Con un coste de, por entonces, la fabulosa suma de cuatro millones de dólares, **BEN-HUR** no generó beneficios de inmediato –acabó recaudando la no menos fabulosa de nueve millones-. Y, sobre todo, se llegó a convertir en sinónimo de grandeza. Kevin Brownlow en su fundamental texto “The Parade’s gone by” habla del film como “*una especie de Dunkerque del mundo del cine: una humillante derrota transformada, después de grandes pérdidas, en una brillante victoria*”. Después de décadas en el olvido, Brownlow y su habitual colaborador en tareas de recuperación fílmica, David Gill, restauraron **BEN-HUR** en 1987, usando (entre otros materiales) duplicados del negativo de la M.G.M., una copia encontrada en el Archivo Cinematográfico Checo que contenía todas las secuencias en technicolor y unas indicaciones del montaje que dieron buenas pistas sobre los diferentes tintados usados en la película. Ambos se confabulaban de esta manera para devolver la Grandeza de Roma – y de Hollywood-. Nadie como Brownlow ha hecho más por descubrir, a ojos contemporáneos, la belleza y la energía de las películas mudas, afirmando respecto a la carrera de cuádrigas que “*fue la primera vez que un director, usando todo el potencial del cine, había tenido el coraje y la habilidad necesaria para hacer algo así*”.

**BEN-HUR** arranca con una *Virgen María* (Bronson) tan pura y hermosa –y en color- que todo el que la ve se vuelve al instante más bondadoso, incluso el posadero que le cede un establo. Entonces la película da un salto hacia delante de 30 años para mostrar a un joven y varonil *Ben-Hur*. Toda su vida ha escuchado que el *Nazareno* nacido de *María* liberaría a los judíos del yugo romano. El afán de revancha de *Ben-Hur* y su belicosa idea del *Mesías* dan al film un ímpetu que solo **Espartaco** igualó 35 años después. Su orgullo judío será puesto a prueba cuando su mejor amigo desde la infancia, Mesala (Bushman) regrese a Jerusalén convertido en legionario romano. ¿Podría dar algún otro intérprete un perfil de romano tan enérgico? Carismático y rotundo, Bushman irradia un deslumbrante todopoder. La arrogancia





Ben Hur



de *Mesala* desestabiliza a *Judah* pero no destruye su afecto y lealtad hacia él. Así, emocionado, hace ver a su madre (McDowell) y a su hermana *Tirzah* (Kathleen Key), lo espléndido que se ve su amigo durante un desfile con el nuevo gobernador romano. Pero sin querer, *Judah* hará caer una teja sobre la cabeza de éste. Entonces *Mesala* no titubea en acusar a los tres de ser conspiradores contra Roma. Manda a las dos mujeres a prisión (donde olvidadas en una mazmorra, contraeran la lepra) y a *Judah* a una muerte más que segura como esclavo de galeras en la flota romana. Toda esta épica de los desfavorecidos dramatiza, con inusitada fuerza, el tema del colonialismo. Niblo alterna grandes y abigarrados planos de Jerusalén como una colmena humana, con planos más cerrados y breves de los oprimidos, hombres y mujeres, que “zumban” en su interior. Cuando *Judah*, por accidente, tropieza con un soldado romano, éste se enfurece y se burla de él insinuando que debe ser una costumbre judía “*caminar hacia atrás*”. Niblo sabe suavizar la tensión general con pequeñas dosis de comedia, incluyendo un tierno encuentro “alado” entre *Judah* y *Esther*: cuando ella compra una paloma y ésta escapa, *Judah* que pasaba por allí, corre presto entre peatones y cabalgaduras para atraparla y devolvérsela; con este sencillo instante romántico, las presentaciones ya han sido hechas. Y es que **BEN-HUR** trata sobre pérdidas, separaciones y reencuentros en medio de vastos y áridos paisajes.

Los intermitentes encuentros de *Judah* con *Jesús* comienzan en sus días de esclavo cuando el carpintero lo reconforta ofreciéndole un poco de agua (solo veremos la mano del *Nazareno*; respetando el espíritu del texto de Wallace, nunca veremos el rostro de “el Rey de los Judíos”). *Jesús* acabará enseñando a *Judah* la no violencia, si bien no antes de



200.649

que éste luche contra los piratas y alcance lo más alto en la cruenta carrera de cuádrigas. En esta película, la venganza es un plato que se sirve mejor caliente y a la que se renuncia solo después de haber sido bien saboreada y consumida. En sus mejores momentos, **BEN-HUR** es visceralmente dramática y sorprendentemente rompedora. Poco después de que las trirremes romanas –galeras de guerra con tres filas de remos- se deslicen majestuosas ante nuestros ojos, Niblo muestra a los esclavos remando a golpe de un inmisericorde timbal. El cineasta monta entonces un travelling de aproximación al incansable timbalero con varios planos amplios de la cubierta inferior del barco, como si de un infierno dantesco se tratase. *El general Quinto Arrio* (Frank Currier), impresionado por la actitud desafiante de *Judah*, ordena que lo desencadenen justo antes de que la flota entre en combate contra unos despiadados piratas. Toda la batalla naval está repleta de momentos pesadillescos como esos planos en los que vemos a un soldado romano, prisionero de los piratas, que es atado a uno de sus navíos antes de que este embista contra una trirreme.

Niblo emplea todo un lujo de detalles para meter al espectador en la acción, muy especialmente cuando él y Eason orquestan la carrera de cuádrigas, convertida en una lucha a muerte entre *Judah* y *Messala*. Rodada durante seis días y con una cantidad de recursos técnicos jamás vista en el cine, la tensión asciende con cada choque de las ruedas de los carros y con cada frenético latigazo; cada cambio en la disposición de los corredores nos altera y hace subir nuestra adrenalina. Las cámaras filmaron la carrera desde todas las posiciones incluso a la altura de las pezuñas de los caballos. Sin embargo todo esto hubiera sido en vano si Bushman no actuara como un temible adversario de afilada mirada y Novarro no respondiera como todo un héroe de acción. Que toda la secuencia sea tan electrizante es resultado del hábil equilibrio conseguido entre el dinámico movimiento y el espectáculo. Una maravilla considerando que el circo incluía efectos especiales en forma de miniaturas que añadían a las gradas unas diez mil “personas” (otro de los ayudantes de dirección, un joven William Wyler vestido con su toga, recibía señales y las transmitía a los extras mediante un singular “semáforo”). El montador Nosler y Niblo consiguen transmitir la sensación de que estamos allí y nosotros, la audiencia del cine, completamos el sonido del griterío de la muchedumbre que puebla la pantalla.

**BEN-HUR** no tuvo un buen nacimiento. Pero sin duda fue el nacimiento del gran espectáculo cinematográfico.

#### Texto (extractos):

Michael Sragow, [www.silentfilm](http://www.silentfilm.org) (San Francisco Silent Film Festival).org

Terenci Moix, *La Gran Historia del Cine*, ABC, Madrid 1995

Luis Enrique Ruiz, *Obras Maestras del Cine Mudo 1918-1930*, Mensajero, Bilbao 1997

Juan de Dios Salas





**Martes 23 de octubre 21 h.**  
**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

**Día 9º de GRANADA PARADISO 2018**  
**Día 2º de la Semana de Cine Clásico**

**Bloque:** ESTRELLAS DE LA PANTALLA  
**Sección:** ACTRICES INMORTALES DEL HOLLYWOOD CLÁSICO  
**Ciclo:** IDA LUPINO, LA APARENTE FRAGILIDAD DE LA DUREZA  
(EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO)

---

**Bloque:** CINEASTAS  
**Sección:** CREADORAS DEL CINE CLÁSICO  
**Ciclo:** IDA LUPINO, LA APARENTE FRAGILIDAD DE LA DUREZA  
(EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO)

Una directora con las ideas tan claras e insertada dentro de la gran industria como lo fue IDA LUPINO (1918-1995) en el Hollywood clásico sería hoy no solo muy bien vista, sino más que necesaria en un tiempo de empoderamientos de género a veces un tanto forzados y artificiales. Lupino no sumó gratuitamente a ninguna causa. Creo su propia causa, y esa pasaba en aquel momento por la independencia que podía deparar la Serie B. Pero es que además hizo lo que podríamos considerar films sociales no dejando que las tesis obnubilaran su visión estética. Alabar a Lupino solamente por los temas que trató sería injusto y parcial. Poco a poco, película a película, la realizadora modeló un estilo personal para apoyar, mediante recursos visuales clásicos, atrevidos o prometedores, sus estudios de carácter sobre jóvenes personajes femeninos sacudidos, zarandeados y violentados física y emocionalmente hasta extraerlos de su apacible cotidianidad.

Mujer, directora, productora independiente, guionista, actriz, demócrata, votante de John F. Kennedy... Cómo no mostrar interés en ella. Lupino realizaría una aproximación femenina antes que feminista. De hecho, ella no se consideraba feminista, aunque la lectura que deparan hoy sus principales películas, casi setenta años después de su realización, permita valorarlas desde esta postura. Scorsese valora como uno de los aspectos sin duda más destacables de la obra de Lupino el esfuerzo por cuestionar la imagen pasiva de la mujer en el cine hollywoodiense, y define con precisión el estilo de la directora: fragmentos de música de cámara que capturan de forma casi documental temas audaces en sí mismos y

en su tratamiento conceptual. No se me ocurre una descripción mejor. Lupino cuestiona la forma en que el cine masculino observa y trata la feminidad, relegándola a un sistema de comportamiento pasivo y obediente, pero trabaja también dentro de un modelo definido, aunque sea independiente y de producción B. No es una directora radicalizada, pese a que cualquier atisbo de feminismo debía considerarse entonces una cuestión radical. (...)

En cuanto a actriz, Lupino fue casi siempre atípica, tanto por su mirada, a veces ligera, en otras turbadora, como por las tipologías que representó. Debutó en 1931, siguió interpretando cuando pasó a la dirección, hizo las dos cosas también en televisión y volvió al cine muy ocasionalmente en los años setenta. Destacan sus colaboraciones con Raoul Walsh -**Pasión ciega** (1940), **El último refugio** (1941) y **The Man I Love** (1947)-, Fritz Lang -**Mientras Nueva York duerme** (1956)-, Rouben Mamoulian -**El alegre bandolero** (1936)-, Michael Curtiz -**The Sea Wolf** (1941)- y Sam Peckinpah -**Junior Bonner** (1972)-, y tuvo un papel destacado como Emily Bronte en el film de Curtis Bernhardt sobre las tres hermanas escritoras, **Predilección** (1946). Tres de sus mejores composiciones las hizo en películas de “la Generación de la Violencia”: la mujer ciega de **LA CASA EN LA SOMBRA**, la amante de un policía corrupto de **Private Hell 36** (Don Siegel, 1954) y la esposa de un actor chantajeado en **The Big Knife** (Robert Aldrich, 1955) (...). Con Nicholas Ray se entendió bien e incluso llegó a filmar varios planos de la película durante los días en que el director enfermó. Evidentemente, Lupino estaba en sintonía con los temas tratados en las tres películas lo que, más allá de la fructífera relación de trabajo que estableció con Aldrich, Ray y Siegel y el hecho de que debutará tras la cámara en la misma época que ellos y tuvieran más o menos la misma edad, nos permite lanzar la conjetura de que de una forma u otra perteneció a aquella Generación de la Violencia completada con Richard Fleischer, Sam Fuller y Richard Brooks, solo que nunca ha sido contemplada así por el hecho, sin duda, de ser mujer. Sus preocupaciones son idénticas: la violencia social, la divergencia generacional, la inestabilidad emocional (...).





**Martes 23 de septiembre 21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **LA CASA EN LA SOMBRA**

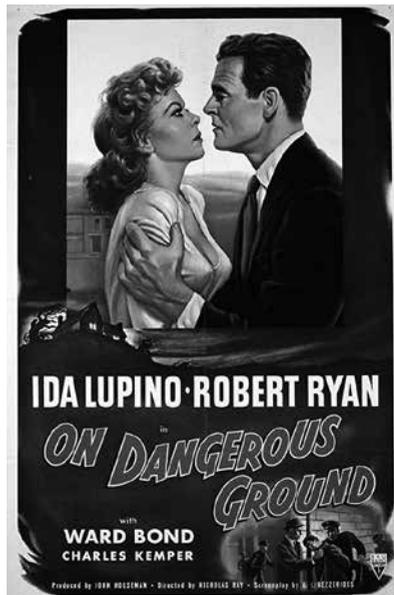
(1951) EE.UU. 82 min.

**Título Orig.-** On dangerous ground. **Director.-** Nicholas Ray & Ida Lupino. **Argumento.-** La novela "Mad with much heart" (1945) de Gerald Butler. **Adaptación y Guión.-** A.I. Bezzerides y Nicholas Ray. **Fotografía.-** George E. Diskant (1.37:1 - B/N).

**Montaje.-** Roland Gross. **Música.-** Bernard Herrmann.

**Productor.-** John Houseman y Sid Rogell. **Producción.-** R.K.O. **Intérpretes.-** Robert Ryan (*Jim Wilson*), Ida Lupino (*Mary Malden*), Ward Bond (*Walter Brent*), Charles Kemper (*Pop Daly*), Anthony Ross (*Pete Santos*), Ed Begley (*capitán Brawley*), Ian Wolfe (*sheriff Carrey*), Summer Williams (*Danny Malden*), Gus Schilling (*Lucky*), Frank Ferguson (*Willows*), Cleo Moore (*Myrna Bowers*).

**versión original en inglés subtitulada en español**



*Película nº 49 de la filmografía de Ida Lupino ( de 105 como actriz )*

*Película nº 9 de la filmografía de Nicholas Ray ( de 31 como director )*

*Película nº 5 de la filmografía de Ida Lupino ( de 41 como directora )*

Música de sala:

**Con la muerte en los talones** (*North bt Northwest*, 1959) de Alfred Hitchcock

Banda sonora original compuesta por **Bernard Herrmann**



*“Me gusta la historia de un hombre cuyo trabajo como miembro de una patrulla de policía consiste en atajar o prevenir la violencia y que lleva, sin embargo, esa misma violencia dentro de sí. El hombre concreto del que tomé buena parte del comportamiento y gestos físicos era un miembro de la ‘violence squad’ de Boston, que me autorizó a acompañarle en sus salidas. Era un hombre soltero que se hizo policía para que su hermano fuese a la universidad y pudiera estudiar para sacerdote. Cuando su hermano era ya sacerdote, él se había convertido en un policía que seguiría siéndolo a menos que le expulsaran por ser demasiado violento, y en realidad lo era”.*

**Nicholas Ray**

Hasta la realización de **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*, 1954), epifanía de una nueva modernidad en el seno del Hollywood que empezaba a cuestionar el sistema de los estudios, NICHOLAS RAY (1911-1979) trabajó con un relativo grado de comodidad en RKO (...). Entró allí de la mano de John Houseman, productor de **Los amantes de la noche** (*They live by night*, 1947) y **LA CASA EN LA SOMBRA** (*On dangerous ground*, 1951). Entonces el estudio estaba dirigido por Dore Schary, y bajo su manto protector se gestó **Los amantes de la noche**, como también lo hicieron **Encrucijada de odios** (*Crossfire*, Edward Dmytryk, 1947) y **Retorno al pasado** (*Out of past*, Jacques Tourneur, 1947), otras muestras sombrías de drama criminal. Pero un año después, en 1948, el magnate Howard Hughes pagó nueve millones de dólares para comprar un paquete de acciones que le daba el control oficial de la compañía, Schary presentó su dimisión y su puesto lo ocupó Jerry Wald. RKO cambió buena parte de



su fisonomía, pero no así sus nombres, y, extrañamente, dadas las características ideológicas opuestas entre el izquierdista Ray y el ultraconservador y anticomunista Hughes, cineasta y magnate congeniaron más o menos bien (...) Ray pagó el tributo obligatorio y se convirtió en el director preferido por Howard Hughes para rehacer, remontar y completar las películas realizadas por otros que no acababan de complacerle (...).

Durante el rodaje de *En un lugar solitario* (*In a lonely place*, 1949), Ray lee la novela "Mad with much heart", de Gerald Butler (1907-1988), la cual quiere adaptar, y pide a su antiguo amigo John Houseman que se ocupe de la producción. Houseman había abandonado la RKO temporalmente, y ofrece el proyecto a Sid Rogell, quien acepta a pesar de entender que no es nada comercial, solo si Houseman se ocupaba de la producción de otro título antes (*The Company She Keeps*, 1950, John Cromwell).

(...) **LA CASA EN LA SOMBRA** es una de las mejores obras de su director y demuestra que no toda la serie B responde a la película de encargo, ya que fue Ray quien quiso hacerla a toda costa. El estudio no la veía viable, y acertó en términos estrictamente económicos: tuvo un déficit de 425.000 dólares, siendo un film barato, lo que no ayudó en demasía a que el independiente Ray estabilizara su posición en la productora (...)

**LA CASA EN LA SOMBRA** es la película que contiene a todo Ray y que es un elogio de la obra absoluta, sin fisuras, aunque esté por debajo, en la apreciación general, de películas quizá menos redondas pero que tienen los grandes momentos de pulsión y arrebatos que definen al cineasta, los momentos intensos de *Johnny Guitar*, *Rebelde sin causa* (*Rebel without a cause*, 1955), *Más grande que la vida* (*Bigger than life*, 1956) o *Chicago, año 30* (*Party girl*, 1958). **LA CASA EN LA SOMBRA** se abre con un plano en movimiento filmado desde el interior de un coche patrulla de la policía, un travelling interior que nos adentra en la noche y en la ciudad al



compás de la música más característica de Bernard Herrmann. Este movimiento, el travelling “hacia dentro” con la cámara situada fija en el interior de un coche, define el film tanto como los travellings aéreos definen **Los amantes de la noche**. En **LA CASA EN LA SOMBRA** se trata de situarnos en el punto de vista de los policías, ya que todo el relato está ejecutado a partir del carácter de uno de los agentes, el violento y nervioso Jim Wilson (Robert Ryan), y de conocer con ellos el espacio que transitan cada noche (...).

La América de **LA CASA EN LA SOMBRA** es diferente, urbana en su primer segmento, aunque extremadamente violenta y deprimente para unos policías que se pasan el día limpiando la suciedad de los demás, y muy tensa pese a ubicarse en su segunda parte en un ambiente rural, aunque no podemos hablar de un thriller rural en el sentido exacto de la palabra, como puedan serlo **El último refugio** (*High Sierra*, Raoul Walsh, 1941) o **Nightfall** (Jacques Tourneur, 1956) -no obstante como el Bogart del film de Walsh y donde también aparece Ida Lupino, reina de la serie B en su faceta de realizadora, *Wilson* encuentra en las montañas la paz que no ha tenido en la ciudad. A diferencia de aquel gángster de W.R. Burnett, al policía violento se le da una verdadera segunda oportunidad-.

Por otra parte, si el primer bloque urbano, un noir oscuro y sombrío, se acoge al realismo sucio, el segundo se inserta mejor en el melodrama/thriller *blanco*, separados ambos por el viaje de *Wilson* en coche, cambiando magníficamente el paisaje no solo para contextualizar el espacio, sino también para conferir a la narración de dos tonos atmosféricos. (...).

El asesinato de un policía los días previos tiene a toda la unidad dando vueltas por la ciudad. Hay algo crispado y tenebroso en sus patrullas por las calles; un sentido narrativo casi azaroso, errático (...) Ray filma con precisión los gestos y rituales cotidianos de los agentes



antes de empezar a patrullar: uno, *Pete Santos* (Anthony Ross), acaba de anudarse la corbata mientras su joven esposa le suplica que se quede; otro, *Pop Daly* (Charles Kemper), el más veterano, apura el tiempo con su familia viendo la televisión, mientras que el tercero, *Wilson*, acaba de comer en solitario en un apartamento carente de cualquier señal de identidad: un lugar de paso ya que el mundo de *Wilson* se encuentra en el coche, el departamento de policía, la sala de interrogatorios, los bares y las calles. Ningún otro plano mejor para definirlo que aquel en el que la camarera del bar al que acuden regularmente le dice: “*sólo faltaría que mi novio pensara que salgo con un policía*”. *Pop* y *Pete*, fuera de campo, ríen la ocurrencia, pero *Jim Wilson* se gira bruscamente y su rostro sudoroso queda enmarcado en un agónico primer plano. Esta secuencia es inmediatamente posterior a la del transeúnte que detienen por equivocación y acaba insultándolos en plena calle. Ray ha tardado bien poco en descentrar, visual y emocionalmente, a su protagonista (...) quien no es ni el policía emblemático estilo James Stewart o James Cagney en algunos films, ni el detective escéptico que sabe aprovecharse de su trabajo, ni el inspector de modos contundentes al estilo *Harry Callahan*. Eso sí, como el personaje interpretado por Clint Eastwood, recibe la repulsa de sus superiores por pasarse de la raya en las detenciones y los interrogatorios, pero su nihilismo devastador y suicida le pertenece sólo a él en la historia del género.

Dos escenarios distintos (aunque algo del edénico lugar en la montaña donde *Keechie* y *Bowie*, en *Los amantes de la noche*, encuentran refugio momentáneo se reproduce en la casa en las montañas donde vive la ciega *Mary Walden*, Ida Lupino) para una misma propuesta ejemplar: la violentación del sistema clásico hollywoodiense. Ray activó la espoleta desde el seno de la misma fábrica de sueños, como también lo hizo, aunque de modo más virulento



a partir de la convención genérica, Samuel Fuller. (...) Ford, Hitchcock, Lang, Vidor, Chaplin, Von Sternberg, Welles (que nunca fue un cineasta clásico), incluso Hawks, violentaron en más de una ocasión el sistema de representación que se entiende como clásico, pero Ray llevó la ruptura con el canon hasta las últimas consecuencias. Antes de cerrar una escena con el cuerpo de *Wilson* moviéndose en dirección a uno de sus detenidos para golpearle brutalmente, Ray sitúa la cámara detrás del policía y en posición baja, con el delincuente con el rostro muy iluminado sentado al fondo del encuadre. La posición del brazo y la mano del policía es tremendamente agresiva, como si le estuviera apuntando con una pistola, aunque en ese momento no la tiene. *Wilson* empieza a caminar hacia el criminal y la cámara le sigue desde atrás, lo que provoca un inmenso sentido físico de amenaza.

Después, cuando la acción ya ha recalado en la comunidad rural, a la que *Wilson* llega para ayudar en la resolución de un asesinato –en realidad es purgado por su superior por extralimitarse en sus funciones y pegar más de la cuenta–, Ray compone otro violento plano desde detrás de *Mary*. Frente a ella, el iracundo *Walter Brent* (*Ward Bond*), padre de la muchacha asesinada, se dispone a golpear a la mujer. Vemos la mano como se dirige literalmente hacia el objetivo de la cámara, pero es frenado por la mano de *Wilson*. Este plano tiene dos lecturas reveladoras. Una, más narrativa, conecta con la situación antes descrita: la mano violenta de *Wilson* ante su detenido es substituida ahora por la mano calmada de *Wilson* que impide a otro como él, *Brent*, golpear a una inocente. El proceso de cambio en el protagonista se ha iniciado. Pero la composición rompe también con toda idea preconcebida de lo verosímil en términos visuales; *Wilson* y *Brent* son contemplados todo el rato desde el punto de vista de *Mary*, pero ella es ciega, y ese punto de vista falso es en realidad el de Ray

exprimiendo a conciencia los márgenes de la puesta en escena clásica.

Del mismo modo que las persecuciones, a pie o en coche, se inician siempre cámara a mano (el efecto de la cámara corriendo detrás de un hombre en plena calle o el que se produce situando la cámara dentro del vehículo cuando este se zarandea por culpa del barro y la nieve en el camino), no existe en la primera media hora del film un plano / contraplano ortodoxo, sino una armoniosa combinación de planos de conjunto o con conversaciones descompensadas a través de picados y contrapicados según la posición siempre descentrada de quienes conversan. La primera secuencia resuelta con un plano / contraplano clásico es la de la conversación de *Wilson* y su superior en el restaurante, cuando éste le ordena que no sea tan duro. Es el avance de lo que vendrá, pero la resolución “convencional” en la puesta en escena le da un valor de engarce entre lo que hemos visto y lo que contemplaremos posteriormente. Ray vuelve a utilizarlo después en un plano / contraplano desafiante entre *Wilson* y *Brent*, montado con mucha rapidez, pero regresa a la violentación del sistema cuando debe filmar a *Wilson* y *Mary* en un mismo espacio: a un primer plano de ella le sigue siempre un plano general de los dos, nunca uno de él individualizado; el hecho de que la joven no vea sigue impidiendo la composición tradicional. Pese a todo ello, hay siempre en Ray un fulgor clásico, de lo clásico: los planos de *Mary* andando temblorosa y trastabillándose por la nieve cuando *Wilson* empieza la persecución de su hermano *Danny*, el autor del asesinato, poseen la cualidad fotogénica de los de Lillian Gish andando por la nieve en **Las dos tormentas** (*Way down east*, David Wark Griffith, 1920). En todo caso, Ray va a lo clásico a través del cine mudo.

La música de **LA CASA EN LA SOMBRA** es de Bernard Herrmann, compositor habitual de la serie B, producciones de Ray Harryhaysen, aunque sólo se piense en él en términos hitchcockianos y wellesianos. Pues bien, su partitura en pasajes como los de la persecución por el bosque nevado nada más aparecer *Wilson* en las montañas, o la secuencia de apertura, con el deambular del coche policial por las calles nocturnas de la ciudad, es intercambiable con algunas de las elaboradas para Hitchcock, y la persecución final parece un ensayo de **Con la muerte en los talones** (*North by northwest*, 1959). Esto nos llevaría a una reconsideración de la “autoría” de Herrmann, ya que **LA CASA EN LA SOMBRA** fue rodada cinco años antes de que el músico y Hitchcock iniciaran su fecunda y estudiadísima colaboración.

#### Texto (extractos):

Quim Casas, revista “Dirigido por”, noviembre 2003, septiembre 2010 y febrero 2018

Israel Paredes Badía, revista “Dirigido por”, mayo 2018



**Martes 25 de septiembre, 21 h.**  
**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

**Día 12º de GRANADA PARADISO 2018**  
**Día 5º de la Semana de Cine Clásico**

**Bloque:** ESTRELLAS DE LA PANTALLA

**Sección:** ACTRICES INMORTALES DEL HOLLYWOOD CLÁSICO

**Ciclo:** RITA HAYWORTH, MUCHO MÁS QUE 'GILDA' (EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO)

## LLEGARON A CORDURA

(1959) EE.UU. 118 min.

**Título Orig.-** They came to Cordura. **Director.-** Robert Rossen. **Argumento.-** La novela homónima (1958) de Glendon Swarthout. **Guión.-** Robert Rossen y Ivan Moffat. **Fotografía.-** Burnett Guffey (2.35:1 Cinemascope - Eastmancolor). **Montaje.-** William A. Lyon. **Música.-** Elie Siegmeister. **Productor.-** William Goetz. **Producción.-** Baroda Productions - Columbia Pictures. **Intérpretes.-** Gary Cooper (*mayor Thomas Thorn*), Rita Hayworth (*Adelaide Geary*), Van Heflin (*sargento John Chawk*), Tab Hunter (*teniente William Fowler*), Richard Conte (*capitán Milo Trubee*), Michael Callan (*soldado Hetherington*), Dick York (*soldado Renziehausen*), Robert Keith (*coronel Rogers*), Edward Platt (*coronel DeRose*), Carlos Romero (*Arreaga*), Sam Buffington y Arthur Hanson (*corresponsales de prensa*).

versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 8 de la filmografía de Robert Rossen ( de 10 como director )

Película nº 55 de la filmografía de Rita Hayworth ( de 65 como actriz )

Música de sala:

**Los profesionales** (*The professionals*, 1966) de Richard Brooks

Banda sonora original compuesta por **Maurice Jarre**



Momentos antes de llegar a esa Cordura que empezábamos a imaginar como una Ítaca mental, la patria chica del honor nunca recuperado, el *mayor Thomas Thorn* (un enfermo, grandioso Gary Cooper) arrastra una carretilla por las vías del ferrocarril mientras los presuntos mercedores de una Medalla al Valor le escupen, le tiran piedras, quieren que muera. Es fácil encontrarle una interpretación bíblica a esa secuencia de **LLEGARON A CORDURA** -los apóstoles renegados, María Magdalena/Rita Hayworth, el martirio de Jesucristo en la cruz-, interpretación que el propio Rossen detectó en la novela de Glendon Swarthout en que se basa este trágico western de arte y ensayo, pero es aún más fácil encontrar en ella el perfil autobiográfico de un artista que volvía a América tras seis años de exilio involuntario, y que recesitaba sobrevivir a un acto de cobardía, explicarse hasta qué punto la ética de un hombre puede quedar intacta después de traicionar a sus semejantes. Toda la filmografía de Rossen a partir de **The Brave Bulls** (1951) busca una respuesta a esa angustia, especialmente en sus tres últimas películas -**LLEGARON A CORDURA**, **El buscavidas** (*The hustler*, 1961) y **Lilith** (*Lilith*, 1964)-: el héroe que ha cometido un error imperdonable, que ha envilecido sus principios morales para protegerse del Sistema o para obtener el éxito, quiere perdonarse a sí mismo sacando a la luz la miseria del mundo (...).

En la secuencia más emotiva de **LLEGARON A CORDURA**, el *mayor Thorn* le confiesa su secreto a *Adelaide Geary* -RITA HAYWORTH (1918-1987)-. En el transcurso de un ataque de los hombres de Pancho Villa, se escondió en una zanja debajo de las vías del ferrocarril. No actuó como un militar, no fue un hombre de honor. “*Hay un momento en la vida en que dejas de ser varias cosas y te conviertes en una sola. Cuando salí de esa zanja, yo me convertí en un cobarde (...). Me convertí en dos hombres: uno no podía soportar vivir en la piel del otro*”. Rossen pensaba que **LLEGARON A CORDURA** era demasiado explicativa, pero lo cierto es que, probablemente, le resultaba insoportable verse tan reflejado en el espíritu de un héroe que ha perdido la cabeza en su obsesión por hacer un estudio antropológico de la cobardía para exorcizar los demonios que le atormentan. La voz de la razón femenina, tan cara al Rossen previo a *Lilith*, le recuerda a *Thorn* que los hombres a quienes quiere condecorar han estado a punto de violarla y tienen intención de matarlo. Un acto de valentía no los transforma en hombres valientes del mismo modo que un acto de cobardía no los transformaría en cobardes. La obstinación de *Thorn* es una forma de iluminación: “*Son seres humanos, pero son más que eso, tienen algo en ellos que es un milagro y un misterio*”. (...) Si Rossen hubiera conseguido convencer a su productor William Goetz para que el *mayor Thorn* muriera antes de llegar a Cordura -la muerte que también había deseado para *Charlie Davis* de **Cuerpo y alma** (*Body and soul*, 1947)-, el pesimismo de su visión del mundo habría encontrado su máxima expresión. (...)

Con **LLEGARON A CORDURA**, rodada en el ocaso del Hollywood clásico, ROBERT ROSSEN (1908-1966) sirve una película con elementos de varios géneros que no acaba de encajar perfectamente en ninguno de ellos. Ambientada en 1916 en México, cerca de la frontera con Estados Unidos, por época y localización se sitúa justo en los bordes de los límites históricos y geográficos que determinan el western; protagonizada por un grupo de soldados de la caballería que tienen que contrarrestar la incursión de los hombres de Pancho Villa en Estados Unidos, no hallamos suficientes escenas de combate para considerarla un film bélico, como mucho pertenecería a esa modalidad más interesada en la retaguardia de las guerras; aunque recuerda uno de los hechos históricos menos tratados por el cine norteamericano, el acontecimiento es una mera excusa para arrancar la película, por lo que la etiqueta de cine histórico tampoco sería correcta; y a pesar de que sigue el itinerario de un grupo de personas que tienen que solventar toda una serie de adversidades para conseguir llegar a su destino, evita cualquier épica propia del cine de aventuras que no sea la épica interior. Esta inadaptación a las plantillas clásicas de los géneros ha condenado a **LLEGARON A CORDURA** a no aparecer en la mayoría de libros que recopilan títulos pertenecientes al western, cine bélico o de aventuras, por muy exhaustivos que estos sean. Pero es también esta indefinición la que subraya el tono crepuscular de su antihéroe, el *mayor Thorn*, un cobarde que busca en otros soldados el heroísmo que él no pudo demostrar. Al principio del film, le vemos aparecer en el fondo del plano, y vagar un poco por detrás de la escena, despojado o desposeído del tratamiento

jerárquico que Hollywood dispensaba a sus estrellas y héroes. El plano de escorzo de un personaje mirando la llegada de otro es muy característico de Rossen, pues sitúa esas líneas de reconocimiento entre seres heridos que conforman las placas subterráneas del film. (...) Aunque encontramos una vez más un espíritu de denuncia de la manipulación del Sistema (la concesión de las medallas de honor es una estrategia para contar con héroes que vender ante la inminente entrada de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial), en **LLEGARON A CORDURA** es mucho más interesante todo el proceso interior de *Thorn* para expiar su acto de cobardía a través del viaje con su grupo de supuestos héroes de vuelta a Estados Unidos. Como tantas otras películas que en los años cincuenta ofrecían una revisión de las triunfantes acciones del Ejército norteamericano, el film se replantea a lo largo de todo el metraje el concepto de heroísmo a partir de un estudio psicológico de personajes. (...)

Podría verse como un anticipo del cine americano de los sesenta o, casi, como la primera película de la década que estaba a punto de arrancar. Lo cierto es que **LLEGARON A CORDURA** no es la primera película en proponer un itinerario mexicano en el mundo del western, en especial en el territorio histórico de la Revolución Mexicana. Al fin y al cabo hacia esos nuevos espacios y tiempos ya remitían tanto *Veracruz* (*Veracruz*, Robert Aldrich, 1954) como *Bandido* (*Bandido*, Richard Fleischer, 1956), por mucho que la primera estuviese ambientada en la revolución de 1866. La revolución de 1916 -cincuenta años más tarde- es la de Pancho Villa, la que retrata Fleischer y también el Robert Rossen de **LLEGARON A CORDURA**. La cronología delata que estamos bien adentrados en el siglo XX; la geografía nos sitúa en el norte de México. El “*Go West, Young Man!*” parece haberse reconvertido en una invitación a trasladarse y conquistar el Sur. Espacios y épocas que nos posicionan en la frontera: dos países, dos siglos, un género, el western, que es forzado hasta unos límites que empiezan a hacerlo irreconocible, y quizá también un modo de entender el cine clásico que en esos años apunta ya hacia su crepúsculo, hacia un esforzado lifting que no puede ocultar las heridas del tiempo. Aún hay más: Rossen retorna con esta película a Hollywood después de su exilio europeo, un exilio que era también una huida de la “caza de brujas” y de su pasado como delator. Si Europa bien podría haber contaminado su mirada con otro tipo de narrativas de índole más psicológica, el estigma de la delación se presenta como una apenas disimulada metáfora en **LLEGARON A CORDURA**. Son demasiadas heridas que estaban muy lejos aún de poder cicatrizar, heridas que asoman por las propias costuras de una película que sufrió innumerables problemas de producción debido a las desavenencias entre director y productor, William Goetz.

Un rótulo inicial sitúa en 1916, en la frontera entre México y Estados Unidos, una historia protagonizada por un hombre, “*un oficial del Ejército de Estados Unidos, [que] fue forzado a enfrentarse con dos de las grandes cuestiones fundamentales que afectan a la Humanidad: ¿Qué es el valor? ¿Qué es la cobardía? Esta es la historia de su búsqueda de una respuesta*”. Una historia por lo tanto de proporciones filosóficas, antes que una aventura de carácter físico, un reto que pretende congeniar dos opuestos. Si el cine clásico se definiría por su



esencia narrativa, de la que podrían emanar sin embargo todo tipo de interpretaciones, **LLEGARON A CORDURA** propone como premisa una reflexión sobre la naturaleza del hombre a la que luego es preciso buscar una equivalencia narrativa, un itinerario físico que ilustre con imágenes una serie de cuestiones que parecerían más adecuada, para un tratado de filosofía... al menos si estas se querían exponer y desarrollar con un mínimo de profundidad (...) Es esta ambición un tanto quijotesca lo que hace tan atractiva e insólita esta película (...) Es llamativa y un tanto improbable la misión encomendada al personaje que interpreta Gary Cooper, el *comandante Thorn* ("Espina"), un oficial dedicado a la concesión de medallas que, todo lo más, ha de seguir a lo lejos los actos de los soldados para destacar sus momentos de heroísmo, un Homero que ha de relatar la épica de una nación en construcción: a él le corresponde imprimir la leyenda. Un privilegio, pero también una penitencia por el estigma de la cobardía del que se había hecho acreedor durante un ataque de las tropas de Pancho Villa y, hasta cierto punto, una insensatez y una extraordinaria paradoja: ¿cómo es capaz de identificar la valentía alguien que ha destacado por su cobardía? Salvo que se trate de una mera estrategia para mantenerlo alejado de la primera línea de fuego... Desde la perspectiva del propio *Thorn*, su misión, la encuesta que le lleva a interrogar a los candidatos a la Medalla del Congreso, se sustenta

COLUMBIA PICTURES presents  
**GARY COOPER · RITA HAYWORTH**  
**VAN HEFLIN · TAB HUNTER**  
 with  
**WILLIAM GOETZ**  
 in  
**THEY CAME TO CORDURA**  
 Story by RICHARD CONTE · MICHAEL CALLAN  
 Screenplay by JACK YORK  
 Directed by ROBERT ROUSSEN  
 A COLUMBIA PICTURES Production · Distributed by COLUMBIA PICTURES · Produced by JERRY BRUCKHEIMER · Screenplay by JERRY BRUCKHEIMER · Directed by ROBERT ROUSSEN

CINEMASCOPE      EASTMAN COLOR

Copyright 1959 Columbia Pictures Corp. Country of Origin U.S.A.      7      Property of National Screen Service Corp. Licensed for display only in connection with the exhibition of the picture of same title. No other exhibition permitted.

COLUMBIA PICTURES presents  
**GARY COOPER · RITA HAYWORTH**  
**VAN HEFLIN · TAB HUNTER**  
 with  
**WILLIAM GOETZ**  
 in  
**THEY CAME TO CORDURA**  
 Story by RICHARD CONTE · MICHAEL CALLAN  
 Screenplay by JACK YORK  
 Directed by ROBERT ROUSSEN  
 A COLUMBIA PICTURES Production · Distributed by COLUMBIA PICTURES · Produced by JERRY BRUCKHEIMER · Screenplay by JERRY BRUCKHEIMER · Directed by ROBERT ROUSSEN

CINEMASCOPE      EASTMAN COLOR

Copyright 1959 Columbia Pictures Corp. Country of Origin U.S.A.      8      Property of National Screen Service Corp. Licensed for display only in connection with the exhibition of the picture of same title. No other exhibition permitted.

sobre un deseo personal: comprender el sentido de su propia acción, las razones de su cobardía, o de su presunta cobardía. Podemos adelantar que la conclusión de *Thorn* es que la cobardía y el heroísmo son las dos caras de una misma moneda, dos comportamientos irracionales que en ningún modo sirven para definir a ningún ser humano.

El reverso de *Thorn* son esos cinco soldados a los que ha seleccionado para que lo acompañen hasta Cordura, para alejarlos de la irracionalidad, de la guerra, de las situaciones límite e incontrolables. Y allí, en ese camino, se mostrarán tal y como son, como unos seres despreciables, asesinos y violadores que, si en algún momento han demostrado eso que suele definirse como “heroísmo” o “valor”, en ningún caso responden al prototipo del héroe. Muy al contrario, ninguno de ellos, quizá con la excepción de *Hetherington* (Michael Callan), sería merecedor de ese calificativo si no fuese por la miopía de *Thorn*. Rossen ridiculiza al resto de los candidatos, ya sea por culpa de una herida en una oreja, un forúnculo o una correa mordisqueada. (...) La redención de *Thorn* llegará por la vía del esfuerzo físico, por la constancia, por su sentido del deber y, en definitiva, por su voluntad de resistencia, es decir, de no caer derrotado, no rendirse, imponiéndose al miedo ante lo desconocido que atenaza a sus compañeros de viaje. Es la demostración de su superioridad moral, la que se evidencia en la escena final en las vías del tren. *Thorn* se impone moral y físicamente. Su máxima parece ser aquella que acuñará Fassbinder: “*ya dormiré cuando esté muerto*”. Y es en este punto donde la figura de *Adelaide* tiene también su oportunidad de redención. Su personaje guarda muchos paralelismos con el de *Thorn*. Ella también soporta varios estigmas. El primero, el de la traición a su país, que, como ella misma se encargará de explicar, resulta por completo infundado. En realidad, *Adelaide* es como *Thorn*, un personaje muy pragmático y escasamente idealista: si ella ha entregado su rancho a los rebeldes mexicanos sin oponer resistencia (“¿para qué?”), él les entregará los caballos porque sabe que ahí radican todas sus posibilidades de supervivencia. Pero *Adelaide* soporta un segundo estigma, este mucho más doloroso y que tiene que ver con un pasado marcado por el adulterio y la pérdida de sus hijos. Como en el caso de *Thorn*, importan menos sus actos que la interpretación que de ellos ha hecho la sociedad. La consecuencia inmediata para *Thorn* es su retirada a un discreto segundo plano; para *Adelaide* ha sido mucho más drástica: el exilio y el alcoholismo. Su presencia dentro del grupo destapa desde el primer momento la verdadera naturaleza de los “héroes” que la acompañan. Los cigarrillos que fuma continuamente se convierten en una metáfora sexual que sus compañeros entienden como una provocación: “¿Sabe cuánto tiempo hace que no fumamos?”. De ahí se pasará al intento de violación, etapa previa del sacrificio. En una secuencia de amor, de las más emotivas y hermosas que se puedan recordar, -y que anticipa el final de *Siete mujeres* (*Seven Women*, John Ford, 1966)-, *Adelaide* socorre a *Thorn* entregándose a *Chawk* (excelente Van Heflin). Éste ha amenazado a *Thorn* con matarle el cuanto le venza el cansancio y se duerma. Es así como *Adelaide*, consciente de la atracción que ejerce sobre *Chawk*, le asegura a *Thorn*: “Yo te dejaré dormir”. Conversan con un contenido y callado sentimiento amoroso del uno hacia el otro y deja entonces

solo al comandante y se dirige hacia Chawk. Fundido en negro. Al amanecer vemos cómo *Adelaide* vuelve junto a *Thorn* luego de pasar la noche con *Chawk*. Una secuencia de un lirismo a la altura de los mejores logros de Rossen, demostrando que se encontraba en la madurez de su creatividad.

**LLEGARON A CORDURA** es una película sobre unos personajes anacrónicos, sobre una época en la que la moral humana ya no se puede representar desde una óptica maniquea. Estamos en 1916 y asistimos a la autoproclamada “*última carga de la caballería*”, justo cuando en Europa se están librando las batallas de la Primera Guerra Mundial, sin caballos ni pistolas, con aviones y cañones. Estamos en 1959 y Robert Rossen entiende que los paisajes del western y del cine de Hollywood están cambiando. Lo que ahora son sólo balbuceos e intuiciones germinarán plenamente con las dos películas que realizará a la vuelta de la década y que **LLEGARON A CORDURA**, de algún modo, anticipa.

#### **Texto (extractos):**

*José Antonio Jiménez de las Heras*, revista “Dirigido por”, febrero 2006  
*Sergi Sánchez, Gonzalo de Lucas, Eulalia Iglesias y Jaime Pena*, en AA.VV., **Robert Rossen, su obra y su tiempo**, E.P.E. Donostia Kultura, San Sebastián, 2009

***Selección y montaje de textos e imágenes:***

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2018

***Agradecimientos:***

Manuel Trenzado

Ramón Reina/Manderley

Patricia Garzón & Antonio Collados (Área de Recursos Gráficos y de Edición.UGR)

Imprenta del Arco

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

*In memoriam*

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,

Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez

En anteriores ediciones del ciclo  
**CINECLUB UNIVERSITARIO MEETS GRANADA PARADISO**  
han sido proyectadas



**( I ) DE PABST A MAMOULIAN, DE LOUISE A GRETA** (abril 2017)

La caja de Pandora (*Die büchse der Pandora*, Georg Wilhelm Pabst, 1929)

Tres páginas de un diario (*Das Tagebuch einer Verlorenen*, Georg Wilhelm Pabst, 1929)

La reina Cristina de Suecia (*Queen Christina*, Rouben Mamoulian, 1933)

Vivamos de nuevo (*We live again*, Rouben Mamoulian, 1934)





## NOVIEMBRE - DICIEMBRE 2018

CINEASTAS DEL SIGLO XXI (IV):

### CHRISTOPHER NOLAN

**Martes 6 noviembre** / Tuesday 6th november 21 h

**FOLLOWING** [ 70 min. ] (1998)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 9 noviembre** / Friday 9th november 21 h

**MEMENTO** [ 113 min. ] (2000)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 13 noviembre** / Tuesday 13th november 21 h.

**INSOMNIO** [ 118 min. ] (INSOMNIA, 2002)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 16 noviembre** / Friday 16th november 21 h.

**\* BATMAN BEGINS** [ 131 min. ] (2005)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 20 noviembre** / Tuesday 20th november 21 h.

**EL TRUCO FINAL** [ 129 min. ]

(THE PRESTIGE, 2006)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

---

Todas las proyecciones en

la SALA MÁXIMA de la ANTIGUA FACULTAD DE  
MEDICINA (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

## NOVEMBER-DECEMBER 2018

FILMMAKERS OF THE 21st CENTURY (IV):

### CHRISTOPHER NOLAN

**Viernes 23 noviembre** / Friday 23th november 21 h.

**\* EL CABALLERO OSCURO** [ 146 min. ]

(THE DARK KNIGHT, 2008)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 27 noviembre** / Tuesday 27th november 21 h.

**ORIGEN** [ 148 min. ] (INCEPTION, 2010)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 30 noviembre** / Friday 30th november 21 h.

**\* EL CABALLERO OSCURO:**

**LA LEYENDA RENACE** [ 164 min. ]

(THE DARK KNIGHT RISES, 2012)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 4 diciembre** / Tuesday 4th december 21 h.

**INTERSTELLAR** [ 170 min. ] (2014)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 11 diciembre** / Tuesday 11th december 21 h.

**DUNKERQUE** [ 106 min. ] (DUNKIRK, 2017)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 25**

**Miércoles 7 de noviembre**, a las 17 h.

**EL CINE DE CHRISTOPHER NOLAN**

con la participación del profesor José Abad

(autor del libro "Christopher Nolan", ed. Cátedra, col.

Signo e Imagen/Cineastas nº 114)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

\* Estas películas también forman parte del ciclo

CINECLUB UNIVERSITARIO MEETS GRANADA NOIR (II): NEGRAS VIÑETAS EN NEGRO CELULOIDE  
organizado por el Cineclub Universitario / Aula de Cine y Festival Granada Noir



NOVIEMBRE 2018

**CINECLUB UNIVERSITARIO  
MEETS GRANADA NOIR (II):**

## **NEGRAS VIÑETAS EN NEGRO CELULOIDE**

NOVEMBER 2018

CINECLUB UNIVERSITARIO MEETS  
GRANADA NOIR (II):  
PANELS NOIR ON CELLULOID NOIR

**Sábado 10 noviembre / Saturday 10th** 20 h

### **CAMINO A LA PERDICIÓN**

(2002) Sam Mendes

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 16 / Friday 16th** 21 h.

### **\* BATMAN BEGINS**

(2005) Christopher Nolan

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Sábado 17 / Saturday 17th** 20 h.

### **UNA HISTORIA DE VIOLENCIA**

(2005) David Cronenberg ( *A HISTORY OF VIOLENCE* )

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 23 / Friday 23th** 21 h.

### **\* EL CABALLERO OSCURO**

(2008) ( *THE DARK KNIGHT* )

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 30 / Friday 30th** 21 h.

### **\* EL CABALLERO OSCURO: LA LEYENDA RENACE**

(2012) ( *THE DARK KNIGHT RISES* )

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

---

Todas las proyecciones en

la SALA MÁXIMA de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA (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*

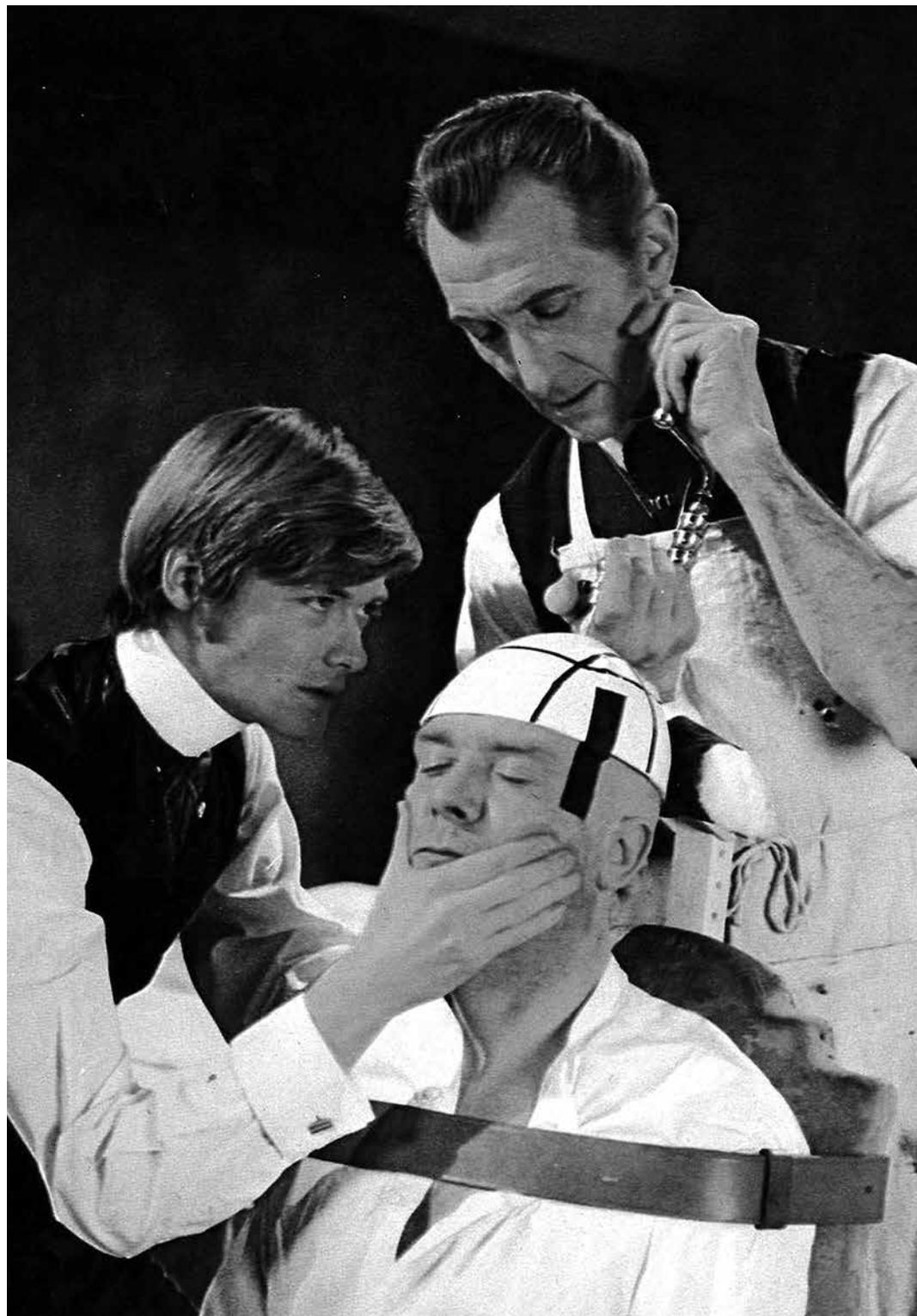
\* Estas películas también forman parte del ciclo

**CINEASTAS DEL SIGLO XXI (IV): CHRISTOPHER NOLAN**  
organizado por el Cineclub Universitario / Aula de Cine

Organiza:

Cineclub Universitario  
/ Aula de Cine  
Festival Granada Noir





NOVIEMBRE 2018

**LA CRIATURA ANTE SU CREADOR  
(FRANKENSTEIN EN EL CINE,  
conmemorando el bicentenario de  
la novela de Mary Shelley)**

NOVEMBER 2018

THE CREATURE IN FRONT OF ITS CREATOR  
(FRANKENSTEIN THROUGH MOTION PICTURES,  
celebrating the bicentennial of Mary Shelley's novel)

**Miércoles 14 / Wednesday 14th** 21 h

**EL DOCTOR FRANKENSTEIN** (1931) James Whale  
(FRANKENSTEIN)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**&**

**LA NOVIA DE FRANKENSTEIN** (1935) James Whale  
(BRIDE OF FRANKENSTEIN)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Miércoles 21 / Wednesday 21th** 21 h

**FRANKENSTEIN** (1910) J. Searle Dawley  
(FRANKENSTEIN)

intertítulos originales con subtítulos en español  
Original intertitles with spanish subtitles

**&**

**EL CEREBRO DE FRANKENSTEIN** (1969) Terence Fisher  
(FRANKENSTEIN MUST BE DESTROYED)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Miércoles 28 / Wednesday 28th** 21 h

**EL JOVENCITO FRANKENSTEIN** (1974) Mel Brooks  
(YOUNG FRANKENSTEIN)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

---

Todas las proyecciones en  
la SALA MÁXIMA de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA (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

Organiza:

Cineclub Universitario / Aula de Cine

Cátedra Federico García Lorca

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE  
DESCARGA NUESTRO CUADERNO DE ESTE CICLO EN: [lamadraza.ugr.es/publicaciones](http://lamadraza.ugr.es/publicaciones)

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>  
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

[lamadraza.ugr.es](http://lamadraza.ugr.es)  
Síguenos en redes sociales  
facebook, twitter e instagram