

cineclub universitario/aula de cine

centro de cultura contemporánea - vicerrectorado de extensión universitaria



Universidad de Granada

Programación de
octubre 2 0 1 5



Jornadas de Recepción 2015
UN ROSTRO EN LA PANTALLA (III)
Especial CENTENARIOS 1915-2015



Proyector "Marín" de 35mm (ca.1970). Cineclub Universitario

Foto: Jacar [indiscreetlens.blogspot.com] (2015).

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

Así pues en este curso 2015-2016
cumplimos 62 (66) años.

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

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

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

LOS CICLOS DE PROYECCIONES

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

Precio normal de la entrada: 2 €

Precio con el CARNET DEL CINECLUB: 1,50 €

CARNET DEL CINECLUB

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

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

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

ABONO 10 DEL CINECLUB

Abono para 10 películas que tenemos desde hace muchos cursos y que, con un precio de 9 €, conserva sus mismas ventajas:

- válido para todo el curso –y cursos siguientes-.
- se puede compartir con otras personas.

LOS TALLERES DE CINEMATOGRAFÍA

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

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

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

Para este curso académico 2015-2016, están previstos los siguientes talleres:

Noviembre 2015: *Iniciación al lenguaje del cine (23ª edición).*

Enero 2016: *Todo lo que siempre quisiste saber sobre el CINE MUDO...y nunca encontraste dónde preguntarlo (5ª edición).*

Marzo 2016: *Iniciación al lenguaje del cine 2: Imágenes maestras (12ª edición).*

Mayo 2016: aún por determinar.

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

EL SEMINARIO “CAUTIVOS DEL CINE”

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

Cada sesión, de tres horas de duración, siempre en horario de tarde y de entrada libre hasta completar aforo, será conducida por Juan de Dios Salas, director del Cineclub Universitario, y tendrán lugar en el Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza.

El horario y los días exactos de estas sesiones se irán dando a conocer en la publicidad que, mes a mes, hace el Cineclub de sus actividades.

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

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

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

Juan de Dios Salas

Director del Cineclub Universitario / Aula de Cine

OCTUBRE 2015
Jornadas de Recepción 2015
UN ROSTRO EN LA PANTALLA (III):
Especial CENTENARIOS 1915-2015

OCTOBER 2015
Reception Days 2015
A FACE ON THE SCREEN (III):
Special 100 YEARS SINCE HIS BIRTH 1915-2015

Martes 13 / Tuesday 13th • 21 h. *Entrada libre / Free admission*
- FRANK SINATRA -
COMO UN TORRENTE (1958) Vincente Minnelli
(SOME COME RUNNING) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Miércoles 14 / Wednesday 14th • 21 h. *Entrada libre / Free admission*
- INGRID BERGMAN -
INDISCRETA (1958) Stanley Donen
(INDISCREET) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Jueves 15 / Thursday 15th • 21 h. *Entrada libre / Free admission*
- HARRY MORGAN & ANTHONY QUINN -
INCIDENTE EN OX-BOW (1943) William A. Wellman
(THE OX-BOW INCIDENT) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 16 / Friday 16th • 21 h. *Entrada libre / Free admission*
- ORSON WELLES -
CIUDADANO KANE (1941) Orson Welles
(CITIZEN KANE) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

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



FRANK SINATRA

Francis Albert Sinatra

Hoboken, New Jersey, EE.UU.,

12 de diciembre de 1915

Los Ángeles, California, EE.UU.,

14 de mayo de 1998

La “inmortalidad” de Frank Sinatra viene de una mezcla de características únicas en Hollywood: actor (carrera un tanto lateral en su vida y en sus intereses, a pesar de lo cual acumuló un número notable de interpretaciones nada despreciables), cantante (su verdadero puente a la posteridad, dado su asombroso talento natural para cantar la música popular de su país) y hombre de negocios (su actividad más polémica, ya que Sinatra sintoniza a la perfección con el mundo siempre cercano a la Mafia y los negocios turbios de Las Vegas).

Si a esto añadimos su tormentosa vida privada, sus insolencias y desplantes a la prensa, que mantuvo con él relaciones exclusivamente de adulación u hostilidad, y su amistad simultánea con los últimos presidentes americanos y con destacados capos de la Mafia (lo que le ocasionó graves contratiempos, dada la incompatibilidad de ambos ambientes), se completa el retrato de su controvertida personalidad pública.

En realidad, Sinatra demostró que se puede ser una persona de calidad dudosa y llevar una conducta regida por la antipatía si al mismo tiempo se tiene el suficiente talento como para que éste haga olvidar todo lo demás. No sabremos nunca hasta qué punto coincidió su verdadera forma de ser con la imagen que daba de sí mismo en la vida pública, imagen parecida a la que Humphrey Bogart proyectaba en sus películas.

En el terreno estrictamente cinematográfico quedan sus interpretaciones en excelsas películas musicales -**Levando anclas** (*Anchors aweigh*, George Sidney, 1945), **Llévame a ver el partido** (*Take me out to the ball game*, Busby Berkeley, 1949), **Un día en Nueva York** (*On the town*, Stanley Donen & Gene Kelly, 1949), **Ellos y ellas** (*Guys and dolls*, Joseph L. Mankiewicz, 1955), **Alta sociedad** (*High society*, Charles Walters,





1956), **Pal Joey** (George Sidney, 1957) o **Can-Can** (Walter Lang, 1960)-, papeles dramáticos de inusitada intensidad –**De aquí a la eternidad** (*From here to eternity*, Fred Zinneman, 1953)¹, **De repente** (*Suddenly*, Lewis Allen, 1954), **El hombre del brazo de oro** (*The man with the golden arm*, Otto Preminger, 1955), **COMO UN TORRENTE** (*Some came running*, Vincente Minnelli, 1958) o **El mensajero del miedo** (*The Manchurian candidate*, John Frankenheimer, 1962)- y su sorprendente caracterización como detective privado de moderna raigambre o

como policía atormentado, en varios de sus últimos trabajos –**Hampa dorada** (*Tony Rome*, Gordon Douglas, 1967), **El detective** (*The detective*, Gordon Douglas, 1968) y **La mujer de cemento** (*Lady in cement*, Gordon Douglas, 1968)-². A lo largo de su carrera, su imagen fílmica conoció una coherente evolución, desde el marino tímido que las enamora en **Levando anclas** y **Un día en Nueva York**, hasta el cínico simpático de **COMO UN TORRENTE**, preludio del cínico desencantado de **El detective**³.

Texto:

AA.VV., **Las Estrellas: Historia del cine en sus mitos**, 8 vols., Urbión, 1981.

1. Su único Oscar, junto a la candidatura que consiguió por el personaje de *Frankie Machine*, el batería heroínómano, en **El hombre del brazo de oro**.

2. Sin olvidar su única incursión en la dirección con la notabilísima **Todos eras valientes** (*None but the brave*, 1965), muy lograda muestra de cine bélico antibelicista situada en la II Guerra Mundial.

3. Más información y filmografía completa en:

<http://www.sinatra.com>

http://www.imdb.com/name/nm0000069/?ref=fn_al_nm_1

Martes 13 • 21 h.

Entrada libre (hasta completar aforo)

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

COMO UN TORRENTE

(1958) • EE.UU. • 127 min.

Título Orig.- Some came running.

Director.- Vincente Minnelli. **Argumen-**

to.- La novela homónima de James Jones.

Guión.- John Patrick y Arthur Sheekman.

Fotografía.- William Daniels (Metrocolor - Cinemascope). **Montaje.-** Adrienne Fa-

zan. **Música.-** Elmer Bernstein. **Canción.-**

“To love and be loved” de Sammy Cahn y Jimmy Van Heusen. **Productor.-** Sol

C. Siegel. **Producción.-** Metro Goldwyn

Mayer. **Intérpretes.-** Frank Sinatra (*Dave Hirsch*), Shirley MacLaine (*Ginny Moor-*

head), Martha Hyer (*Gwen French*), Arthur Kennedy (*Frank Hirsch*), Dean Martin (*Bama Dillert*), Nancy Gates (*Edith Barclay*), Larry Gates (*profesor French*), Steven Peck (*Raymond Lanchak*), Leora Dana (*Agnes Hirsch*), Betty Lou Keim (*Daw Hirsch*), Connie Gilchrist (*Jane Barclay*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



5 Candidaturas a los Oscars:

Actriz principal (Shirley MacLaine), Actor de reparto (Arthur Kennedy).

Actriz de reparto (Martha Hyer), Vestuario (Walter Plunkett) y Canción.

Película nº 30 de la filmografía de Frank Sinatra (de 56).

Película nº 27 de la filmografía de Vincente Minnelli (de 36).

Música de sala:

“ In the wee small hours ” (1955)

Frank Sinatra

En 1958, Sol C. Siegel, el nuevo vicepresidente de Metro Goldwyn Mayer, propone a Vincente Minnelli hacer una película sobre la novela “Some came running”, de James Jones.

Autor de la obra que origina **De aquí a la eternidad** (1953), de Fred Zinnemann, en esta ocasión ha empleado siete años y mil doscientas y pico páginas para contar la

historia de un ex combatiente que, tras una larga ausencia, regresa a su ciudad natal para arreglar cuentas con su importante hermano.

Minnelli encuentra la novela demasiado larga y aburrida, pero le interesan los personajes y acepta la oferta. Insiste a los guionistas John Patrick y Arthur Sheekman en que dibujen con cuidado al protagonista *Dave Hirsh*, un escritor con sensibilidad, pero que no cree en sí mismo, lleva consigo las obras de sus maestros y guarda descuidadamente sus propios originales, y a su hermano *Frank Hirsh*, un egoísta que se ha situado entre los importantes de su pequeña ciudad por haberse casado con una rica heredera.

Hacen un espléndido trabajo de síntesis, construyen un guión magnífico con una estructura dramática perfecta y Minnelli lo sigue con minuciosidad. Sólo elimina las escenas iniciales, que se desarrollaban fuera de la ciudad, para concentrar la acción, y al final hace caso de una sugerencia de Frank Sinatra para que la culminación del film no se centre en su personaje sino en el de Shirley MacLaine, lo que da mucha mayor fuerza a éste y la convierte a ella en estrella.

Tras rechazar Marlon Brando el papel de *Dave Hirsh*, es contratado Frank Sinatra, que hace uno de sus mejores trabajos, y sugiere a Siegel y Minnelli que su amigo Dean Martin encarne a *Bama Dillert*, que logra su mejor actuación cinematográfica. Tardan más en decidirse por la entonces poco conocida Shirley MacLaine, que es la última en



incorporarse al rodaje por estar acabando **Hot Spell** (1958), una producción de Hall B. Wallis dirigida por Daniel Mann, lo que origina ciertos problemas con su maquillaje de prostituta que tiene que resolver Minnelli personalmente, pero también está excelente.

Del resto del reparto destaca Arthur Kennedy, perfecto en su papel de hermano malo, pero Martha Hyer resulta demasiado fría en su personaje de profesora de literatura creativa, hace un tanto incomprensible el repentino amor del protagonista por ella, es quizás el único fallo de la película. Esto no impide que algunas de las mejores escenas rodadas en largos, complejos y suntuosos planos, sean entre Frank Sinatra y Martha Hyer. Como la de la seducción, en la que mientras la besa en la zona más oscura de la habitación, le quita las horquillas, el moño se deshace y cae el pelo sobre sus hombros.

Durante casi todo agosto ruedan en la ciudad de Madison, Indiana, pero tienen algunos problemas con las autoridades locales por las declaraciones y el comportamiento nocturno de Frank Sinatra y Dean Martin. Sin embargo, consiguen una perfecta ambientación para esta historia que en buena parte se desarrolla en locales baratos con granujas que cautivan por su vulgaridad, obtienen el tono exacto de "juke-box", de colores chillones, que Minnelli quería para estos decorados.

Aunque *Dave Hirsh* se sitúa en las antípodas del tradicional héroe minnelliano, la persona que consigue que sus sueños se hagan realidad, en pocas películas de Minnelli los personajes aparecen tan bien definidos por el lugar donde viven. Desde los tonos chillones de los cochambrosos ambientes que frecuenta *Bama Dillert*, hasta la cálida serenidad, sin apenas contrastes, de la casa del profesor *French* y su hija *Gwen*, pasando por el ostentoso lujo de la mansión de *Frank Hirsh*.

En septiembre regresan a Hollywood para rodar los interiores y las restantes escenas exteriores, y para entonces hace tiempo que existe una total compenetración entre Sinatra y Minnelli. Sabe que es un actor espontáneo, no le gusta ensayar, está bien en la primera toma y en las sucesivas cada vez peor. Por lo que Minnelli ensaya la escena con los demás actores y su doble, cuando está ajustada llaman a Sinatra, hacen un ensayo con él, ruedan y el resultado siempre es estupendo. Deciden que la tensa escena final, aquélla donde un viejo cliente de *Ginny Moorhead* les persigue con una pistola tras la boda para matar a *Dave Hirsh*, se desarrolle de noche en una feria. No consiguen contratar ninguna completa, deben alquilar las distintas atracciones en diferentes lugares y luego montarlas unas junto a otras. Una vez instalada la noria, Minnelli la manda mover unos cuantos metros para que pueda verse en plano general desde todos los posibles ángulos de cámara. Lo que viene a sumarse a su fama de minucioso e intransigente, convertida en una anécdota donde el desplazamiento se reduce a algunos centímetros.

Este enfrentamiento entre hermanos, entre el hermano malo *Dave*, pero que resulta ser bueno, y el hermano bueno *Frank*, pero que resulta ser malo, es una de las grandes

películas dramáticas de Vincente Minnelli. Tanto por lo bien definidos que están ambos caracteres, como por lo perfectamente dibujada que resulta una pequeña ciudad norteamericana de provincias. Sin olvidar su excelente realización con un magistral empleo del cinematógrafo gracias a la que se da vida a los personajes dentro de sus correspondientes decorados en largos y complejos planos, o marca los enfrentamientos entre ellos con una planificación más corta, a base de plano-contraplano, más tradicional, y, sobre todo, su modélica y moderna construcción dramática.

En realidad la acción de **COMO UN TORRENTE** transcurre en cinco únicos días consecutivos. Un largo primer día donde se presenta a los personajes, se plantea el enfrentamiento entre los hermanos y las relaciones del protagonista con los demás. Dos días centrales donde se expone la problemática generada por las relaciones apuradas. Un cuarto día donde estalla la violencia para resolver la tensa situación planteada. Y un corto último día, como una especie de epílogo, donde vuelve la calma.

La gran modernidad de su hábil construcción dramática estriba en que, mientras cada uno de estos cinco días está ligado al anterior con claridad, se desarrolla una acción paralela mucho más larga, que aparece admirablemente condensada en este corto espacio de tiempo. Todo lo concerniente al original "Historia interminable", de *Dave Hirsh*, desde que lo saca del macuto, se lo da a leer a la profesora *Gwen French*, ella le cuenta por teléfono que lo ha comprado la revista "Atlantic" y aparece publicado. Un proceso que en la realidad duraría varios meses, o al menos algunas semanas, perfectamente reducido a cuatro días dentro del contexto dramático general.

Texto:

Augusto M. Torres, Vicente Minnelli, Cátedra, col. Signo e imagen, nº 22, 1995.

Lo que distingue a **COMO UN TORRENTE** de otros melodramas realizados por Vincente Minnelli es que éste va un poco más allá del vulgar enfrentamiento de personajes opuestos: un pequeño núcleo urbano en scope y metrocolor se convierte en una especie de campo de batalla donde dos posturas distintas ante la vida (estabilidad e inestabilidad) ajustarán sus diferencias. Hay dos mundos antes que diferentes personajes -igual que, en el terreno de la comedia, **Mi desconfiada esposa** (*Designing woman*, 1957): no por casualidad Minnelli, que se autoconsideraba artista y se veía obligado a rodar films bajo contrato, solía moverse mejor reflejando un enfrentamiento de mundos-.

También destaca por la astucia de su construcción, impidiendo que la diversidad de personajes ahogue el flujo narrativo o desplace los acentos de tensión: Minnelli y sus guionistas (John Patrick y Arthur Seekman) tienen el cuidado de no detenerse en describir a un nuevo personaje hasta que el que se enfrenta a él -aunque sea por medio

de miradas, de silencios o de sobreentendidos- haya sido descrito con el vigor dramático necesario para que sea considerado. Debería servir como modelo para cualquier película planteada en términos de acumulación de personajes diversos.

COMO UN TORRENTE, el más turbio de los 'melos' minnellianos, es un film hecho de gestos: al regresar a su ciudad, *Dave* (Frank Sinatra) se instala en el hotel -en la mejor habitación del hotel que hay frente a la joyería de su hermano *Frank*/Arthur Kennedy- y pide dos botellas de whisky; hasta entonces su conducta ha sido más bien arisca; de repente, saca de su bolsa de viaje varios libros con aspecto de haber sido muy leídos (Thomas Wolfe, John Steinbeck, Ernest Hemingway, William Faulkner, Francis Scott Fitzgerald) y Minelli inserta un plano de sus manos acariciando, con un leve temblor el primero de ellos: es un gesto que basta para completar el retrato del personaje y hace que lo conozcamos. *Gwen French* (Martha Hyer), profesora de literatura en el instituto de la ciudad, y también comentarista de libros, les dice a sus alumnos que "*hubiera detestado a Poe por su alcoholismo, a Baudelaire por su promiscuidad y a De Quincey por la droga, pero hubiese intentado comprenderles*"; *Ginny*, ridículamente vestida de rosa y adornada con flores, entra en la clase de *Gwen* y, cuando los alumnos se



han marchado, le habla a la profesora sobre el amor que siente por *Dave*, un escritor vital y creativamente estancado; *Gwen* también está enamorada de *Dave* y dice admirarlo como escritor, pero se siente humillada al creer que tiene que competir con una prostituta analfabeta y reacciona violentamente contra *Dave*, negando de ese modo el sentido de la clase que acaba de impartir a sus alumnos: *Dave* también bebe mucho, a sus ojos parece un tanto promiscuo y sabe que está drogado por el rencor, pero no intenta comprenderle. Esa gestualidad, física o anímica, descubre desde las primeras imágenes de **COMO UN TORRENTE** los espacios de tensión que se crean entre teoría y práctica, entre bellas palabras y conductas mezquinas o -retomando el discurso del film- entre lo instalado y lo inestable, enfrentando dos universos que componen el típico mundo de Hollywood: el bar y la casa señorial con escalera interna (véase también algunos 'melos' de Douglas Sirk). *Dave* se muestra incapaz de pasar del uno a la otra sin parecer en el club un hombre de bar y en el bar un hombre de club. Una buena forma de representar la inestabilidad del desplazado.

Si **COMO UN TORRENTE** ofrece desde el principio un enfrentamiento de mundos (*Gwen/Ginny*, *Dave/Frank*, etc.) hasta cierto punto es lógico que simultáneamente se prepare el estallido de violencia final: Minnelli se apoya sobre apuntes de atmósfera y pequeñas peleas (la pelea callejera entre la basura, la partida de cartas que concluye



con el acuchillamiento de *Bama/Dean Martin*, la disputa en el bar con “el hombre de Chicago” que sigue a *Ginny...*), y, lo que aún resulta más interesante, sobre la tensión que se forma entre dos personajes antagónicos que se ven enfrentados a la misma situación: mientras *Gwen* lee la novela de *Dave* éste la espera fuera, nervioso; la aventura que vive *Frank* con su secretaria le lleva hasta el mismo lugar donde en otro coche está su hija con su enamorado. Así las cosas, creo que sobra el epílogo: el film realmente concluye con el hermoso gesto -otro gesto- de *Dave* apoyando la cabeza de *Ginny* sobre el cojín que él le había regalado y que ella quería llevarse consigo. Es imposible no pensar en el gesto final de James Dean en **Rebelde sin causa** (*Rebel without a cause*, Nicholas Ray, 1955).

Texto:

José M^o Latorre, “Como un torrente” en dossier “El Melodrama”, 1^o parte,
en rev. Dirigido, abril 1994.



Para algún sector de la crítica, aún no está bien claro qué debe entenderse por melodrama. Se suele identificarlo con las tramas pasionales, con el estilo excesivo y con el efecto sobre el público (de ahí proviene el uso de términos irónicos como “tearjerking” y “weepies”). Entre los pocos melodramas en sentido estricto de la obra de Vincente Minnelli, es decir, tanto por el tema como por el estilo, destaca **COMO UN TORRENTE**. Su retrato de la familia burguesa, formado por marido adúltero, esposa frígida e hija inquieta, resulta más bien estereotipado (pero Arthur Kennedy borda su personaje de hipócrita). Entre los marginales resalta la mujer de vida alegre interpretada por Shirley McLaine, que con su vestido de flores rosa y violeta parece salida de un cuadro expresionista y a la que pertenece la frase justamente más famosa del film: cuando Frank Sinatra le reprocha no haber entendido nada de su libro, ella responde: *“Es verdad, pero eso no quiere decir que no me guste. Ni siquiera te entiendo, pero esto no significa que no me gustes. Yo te amo, pero no te comprendo. ¿Qué ves de extraño en ello?”*.

Ella es la nota estridente, la mancha de color enloquecida, el personaje minnelliano por excelencia: cuando, semiborracha, se une al acaramelado trío que entona “After you’ve gone”; cuando da saltos detrás de Sinatra; cuando se hace la ofendida; cuando Sinatra le apoya la cabeza sobre el adocenado cojín amarillo que lleva escrita



la palabra "Sweetheart", que a ella le gusta tanto (algunas veces se puede llegar a lo sublime a través del kitsch).

No sería una película de Minnelli si no estuviese también el glamour, más convencional, del idilio de Sinatra y la maestra (Martha Hyer) en la hacienda, con los conejos que corren por el prado y el piano al fondo. La psicología cruje en algunos puntos: ¿por qué esa prolongada incompreensión entre Frank Sinatra y Martha Hyer, si él no se siente verdaderamente atraído por Shirley McLaine? (en la novela de James Jones, entre los motivos de su separación con la maestra figuraba la inconfesada virginidad de ella). ¿Y por qué esas ostentosas actitudes de paciencia en las relaciones con las dos mujeres, que lo hacen, a su vez, insoportable? (aunque haya quien ha visto en el personaje un reflejo del "príncipe cansado" shakespeariano Enrique IV)? La moraleja puede parecer, hoy, demasiado datada: ni con los joyeros, como el hermano, ni con los jugadores, como Dean Martin... La tercera vía está representada por la maestra y su padre, encuadrados en un acogedor saloncito con biblioteca y con un Canaletto en la pared. Pero la sensibilidad con que se muestra la figura de Shirley McLaine dice mucho sobre la añoranza de la dimensión lúdica.

Con su mezcla de viejo y de nuevo, de bienpensante y de anticonformismo, de realismo y de estilización, **COMO UN TORRENTE** es el gran melodrama americano de los años cincuenta.

Texto:

Oreste de Fornari, Estudio "Vincente Minnelli: el glamour y la sugerencia", en rev. Dirigido, febrero 2002.





INGRID BERGMAN

Ingrid Bergman

Estocolmo, Suecia,

29 de agosto de 1915

Londres, Gran Bretaña,

29 de agosto de 1982

“En todo el mundo hay únicamente siete estrellas de cine -afirmó Cary Grant en cierta ocasión- cuyo solo nombre induce a los banqueros americanos a invertir dinero en películas. La única mujer de la lista es Ingrid Bergman”. En efecto, pocas actrices han conseguido armonizar como ella una excelente reputación profesional con la celebridad y el fervor públicos. Sin proponérselo, fue la verdadera sucesora de Greta Garbo, precisamente porque nunca trató de imitarla. Con parecidos recursos dramáticos que “La Divina”, Ingrid Berg-



man se ganaba a su público por su franqueza y naturalidad, todo lo contrario de lo que ocurría con Greta Garbo, cuyo aura de misterio fascinaba y envolvía al espectador. El suyo fue el triunfo de la femineidad sin pretensiones. Ni víctima propiciatoria ni *femme fatale*, el fuerte de su peculiar personalidad artística radicó en su innata solidez nórdica, siempre presta a sacar fuerzas de flaqueza que vencieran su pasajera vulnerabilidad.

Ganadora de tres Oscars –dos como actriz principal: **Luz que agoniza** (*Gaslight*, George Cukor, 1944) y **Anastasia** (Anatole Litvak, 1957); uno como actriz de reparto: **Asesinato en el Orient Express** (*Murder on the Orient Express*, Sidney Lumet, 1974)- y candidata en cuatro ocasiones más: **¿Por quién doblan las campanas?** (*For whom the bell tolls*, Sam Wood, 1943), **Las campanas de Santa María** (*The bells of St. Mary's*, Leo McCarey, 1945), **Juana de Arco** (*Joan of Arc*, Victor Fleming, 1948) y **Sonata de otoño** (*Höstsonaten*, Ingmar Bergman, 1978); brillante e inolvidable protagonista de films como **Casablanca** (Michael Curtiz, 1942), **Recuerda** (*Spellbound*, 1945), **Encadenados** (*Notorious*, 1946) y **Atormentada** (*Under Capricorn*, 1949) –las tres de



la mano de Alfred Hitchcock-, **Stromboli** (*Stromboli, terra di Dio*, 1950), **Euro-pa'51** (1952) y **Te querre siempre** (*Viaggio in Italia*, 1954) –otras tres, ahora con Roberto Rossellini-, **Elena y los hombres** (*Elena et les hommes*, Jean Renoir, 1956) o **INDISCRETA** (*Indiscreet*, Stanley Donen, 1958) , Ingrid Bergman, tanto la mujer como sus “personajes”, se convirtió desde los años cuarenta en el ideal de millones de espectadoras.

En 1949, Ingrid abandona Hollywood y se marcha a Italia para rodar, a las órdenes de Roberto Rossellini, **Stromboli**. Anteriormente, la actriz, impresionada por la visión de **Roma, ciudad abierta** (*Roma, citta*

aperta, 1945) y **Paisà** (1946) había escrito una apasionada carta a Rossellini elogiando sus películas y ofreciéndose por “*si alguna vez necesita una actriz sueca que habla bien inglés, que ha olvidado su alemán, que se entiende mal en francés, y que del italiano sólo conoce ti amo*”. Como respuesta, el director italiano se presentó en Hollywood, comenzando así un apasionado romance que conmocionó y escandalizó a todo el mundo del cine.

El rodaje de **Stromboli** tuvo resonancia internacional por los rumores que la prensa europea y americana, que asediaban la pequeña isla, verfían insidiosamente sobre el caso.

Hollywood, asombrado, veía con malos ojos el posible descarrío de una de sus más rentables estrellas. Pero en pleno verano surgió el bombazo: Ingrid esperaba un hijo de Rossellini. La histeria puritana se desató. El Vaticano condenó abiertamente a la pareja. Un senador americano llegó a calificar a la estrella de “*apóstol de la degradación de Hollywood*”. Solamente un grupo de compañeros y amigos, encabezado por

Cary Grant y secundado por Ernest Hemingway, Gary Cooper, David O. Selznick y su nueva esposa Jennifer Jones, John Steinbeck, etc., apoyó su valiente decisión y le envió comprensión y aliento.

“¿Por qué motivo me critican tanto en Estados Unidos si otras estrellas como Lana Turner, Paulette Godard o Joan Crawford cambian de marido cuando lo desean sin que nadie se meta con ellas?” La respuesta era sencilla: Ingrid Bergman representaba a la esposa modelo, era la “Santa Ingrid” de la que todo el mundo hablaba y pensaba bien, el “Ángel” (apodo que le puso el director Victor Fleming) que velaba por las buenas costumbres y la reputación de la profesión cinematográfica.

Pues bien, pese a esa escandalosa –para los cánones morales de la época- huida de Hollywood, Ingrid Bergman nunca perdió la admiración ni la predilección del público, que no olvidaba que ella fue la primera estrella lanzada sin cirugía estética ni excesos de maquillaje. Era, simple y llanamente, una magnífica actriz¹.

Texto (extracto):

AA.VV., **Las Estrellas: Historia del cine en sus mitos**, 8 vols., Urbión, 1981.

Miércoles 14 • 21 h.

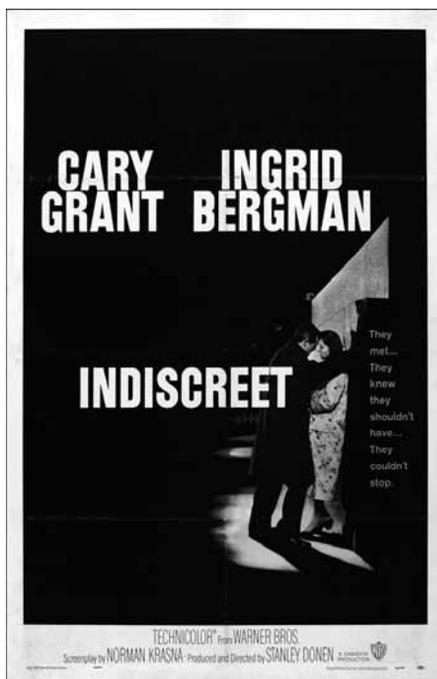
Entrada libre (hasta completar aforo).

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

INDISCRETA

(1958) Gran Bretaña 98 min.

Título Orig.- Indiscreet. **Director.-** Stanley Donen. **Argumento.-** La obra teatral “Kind Sir” de Norman Krasna. **Guión.-** Norman Krasna. **Fotografía.-** Frederick A. Young (Technicolor). **Montaje.-** Jack Harris. **Títulos de crédito.-** Maurice Binder. **Música.-** Richard Rodney Bennett y Ken Jones. **Canción.-** “Indiscreet” de Sammy Cahn y Jimmy Van Heusen. **Productor.-** Stanley Donen y Sydney Streefer. **Producción.-** Grandon Produc-



1. Más información y filmografía completa en:
<http://www.ingridbergman.com>
http://www.imdb.com/name/nm0000006/?ref_=nv_sr_1

tion para Warner Bros. **Intérpretes.**- Ingrid Bergman (*Anna Kalman*), Cary Grant (*Philip Adams*), Cecil Parker (*Alfred Munson*), Phyllis Calvert (*Margaret Munson*), David Kossoff (*Carl Banks*), Megs Jenkins (*Doris Banks*), Oliver Johnston (*Finleigh*), Middleton Woods (*el secretario*), Frank Hawkins (*William*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**

Película nº 35 de la filmografía de Ingrid Bergman (de 51).

Película nº 13 de la filmografía de Stanley Donen (de 27).

Música de sala:

Charada (*Charade*, 1963) de Stanley Donen

Banda sonora original de **Henry Mancini**

Pese a que la excelente e incomprendida **Bésalas por mí** (*Kiss them for me*, Stanley Donen, 1957) había supuesto un fracaso tanto de crítica como de público, la experiencia había despertado en Cary Grant una tan profunda admiración hacia Donen, que el actor decidió asociarse con él para formar una compañía de producción independiente que recibió el nombre de "Grandon". Y fue dicha productora la que tras pactar con Warner Brothers la distribución de su primera realización, emprendió la tarea de ro-



dar una película basada en un éxito teatral de Norman Krasna titulado "Kind Sir" que había sido interpretado en Broadway por Charles Boyer y Mary Martin. Tratándose de una fina comedia de salón, género que Cary Grant creía extinto, el actor se entusiasmó con el proyecto, considerándolo perfecto para interpretarlo él y Deborah Kerr o bien Ingrid Bergman.

Condenada por Hollywood al ostracismo desde su escándalo con Rossellini, la actriz sueca parecía vetada hasta que, ante el asombro de amigos y enemigos, en marzo de 1957 ganó un Oscar por su interpretación de **Anastasia**. Fue tan cálido el aplauso con que el público premió el trabajo de Ingrid Bergman cuando Cary Grant, en ausencia de la actriz, subió al estrado a recibir en su nombre la preciada estatuilla, que el actor decidió inmediatamente contratarla como pareja suya en "Kind Sir", que a sugerencia de Norman Krasna, por juzgarlo más afín con el de **Encadenados**, anterior éxito de la pareja, cambió su título por el de **INDISCRETA**.

Y como la actriz, pese al cambio de actitud manifestado por la prensa y el público norteamericanos, se mostraba reacia a volver a los Estados Unidos -**Anastasia** se había rodado en Inglaterra- Norman Krasna modificó el guión situando la acción en Londres. Poco se ganó, no obstante, con dicho cambio, ya que escasos días antes de que comenzase el rodaje, Ingrid Bergman protagonizó un nuevo "escándalo", esta vez abandonando ella a Rossellini al descubrir la relación que éste mantenía con otra

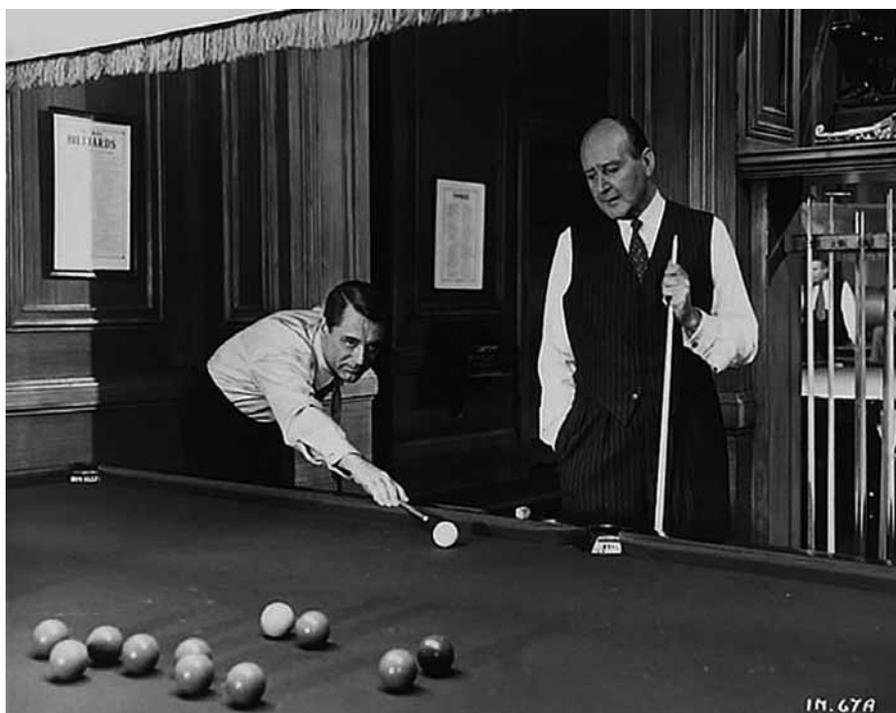


mujer. Cuando procedente de París, donde acababa de interpretar una obra de teatro, Ingrid Bergman aterrizó en el aeropuerto de Heathrow, más de ciento cincuenta periodistas y fotógrafos aguardaban voraces su llegada. Por fortuna también se hallaba Cary Grant, que había ido a esperarla con objeto de ayudarla a superar sin excesivos traumas la refriega. Lo que ocurrió después podría haber sido una escena de la película que iban a rodar –y algo de ello, no obstante, quedó en la misma–:

“Después de mi esposa, Ingrid es la mujer más maravillosa que conozco -declaraba Cary Grant minutos antes de producirse la aparición de la actriz, quien, al entrar en la zona del vestíbulo acordonada para celebrar una improvisada rueda de prensa, fue recibida por la voz estentórea de Cary Grant que, sentado encima de una mesa, le gritó sofocando las preguntas de los periodistas: “¡No te preocupes, Ingrid! ¡Espera a que te cuente mis problemas!”.

“Aquel saludo rompió el hielo -recordaba la actriz- Todo el mundo se echó a reír y Cary estuvo soberbio, conteniendo el acoso de la prensa con interrupciones como ¡Vamos, muchachos, a una señora no se le preguntan esas cosas! ¡Preguntádmelo a mí y veréis lo que os respondo! o bien ¿No os interesa mi vida privada? ¡Es mucho más agitada que la de Ingrid!”.

Toda una escena de alta comedia, sin duda.



INDISCRETA es una de esas películas que únicamente podría justificarse como lo que se suele llamar un “ejercicio de estilo” si no fuera porque se trata de otra cosa muy distinta. La trama es mínima y, por lo menos sobre el papel, no presenta demasiados alicientes. Basada en una obra de teatro de Norman Krasna, también autor del guión, cuenta la historia de una actriz (Ingrid Bergman) que se enamora de un funcionario de la OTAN (Cary Grant) que dice estar tramitando su separación matrimonial pero en realidad ni siquiera está casado, lo cual le permite una libertad total en sus relaciones con las mujeres. Sin embargo esta vez, por supuesto, no será lo mismo. ¿Qué transforma este argumento más bien banal en una de las comedias más delicadas y sensibles ya no sólo de Stanley Donen, sino de todo el cine americano de los cincuenta? Pues la impasibilidad con que el director parece contemplar la inanidad del conflicto para reconvertirlo en una especie de ‘duetto’ musical en el que lo más importante son los espacios y el modo en que los personajes se mueven en ellos. O lo que es lo mismo: la descripción paso a paso de cómo se forma una pareja a pesar de las dificultades que entraña cualquier tipo de relación sentimental.

Grant y Bergman ya no son precisamente jóvenes y quizá saben que ésta será su última oportunidad. Pero el miedo de él al compromiso y la natural tendencia de ella a la sobreactuación, así como el extremo respeto de ambos por las convenciones sociales propias de su clase, convierten sus vidas en un baile de encuentros y desencuentros que les impiden establecer una relación estable y fluida. Él viaja frecuentemente de Londres, donde vive Bergman, a París, donde tiene su lugar de trabajo, e incluso se plantea marcharse a Nueva York durante unos meses. Ella vive en una casa amplia y espaciosa en cuyo interior no cesa de moverse de habitación en habitación, a veces en compañía de Grant, a veces en inanes conversaciones con su hermana y su cuñado. En **INDISCRETA**, nadie parece encontrar su lugar en un universo en constante movimiento a pesar de su apariencia tranquila y apacible. Grant se esconde de los vecinos y del portero de la finca para poder ver a Bergman. Y sólo en los restaurantes que frecuentan, en el anonimato de una mesa para dos, logran encontrar, paradójicamente, un poco de intimidad.

Quizá por todo eso, en su primera parte, **INDISCRETA** es una comedia bastante triste y melancólica. Al contrario que en las mejores muestras del género de los años treinta, los personajes no luchan por nada, más bien se dejan llevar por la corriente, apoltronados en la nueva sociedad del bienestar surgida de la posguerra. Y también al contrario que en esas películas, sus primeros encuentros no resultan en absoluto divertidos, no describen la chispa del enamoramiento a través de diálogos ingeniosos o sarcásticos, no recurren a la “guerra de los sexos” como motor de las situaciones de comedia, entre otras cosas porque ni siquiera hay demasiadas situaciones de comedia. Y de repente, desde el momento en que Bergman se entera de toda la verdad respecto a Grant, se suceden los equívocos cómicos que culminan en una secuencia de inspi-

ración vodevilesca y final emocionante. Hay una escena desternillante en un salón de baile donde Grant, ajeno a lo que se cuece a su alrededor, danza alegremente al son de una melodía escocesa. Y la ajetreada secuencia final gira en torno a una trampa que Bergman tiende a Grant en primera instancia a modo de escarmiento, aunque luego sirva como excusa para la catarsis y la reconciliación.

Lo más curioso del caso es que ese cambio de tono se produce justamente allá donde la mayor parte de las comedias dramáticas empiezan a funcionar al contrario que ésta, es decir, adquiriendo un registro más grave, centrándose más intensamente en los intrínquilos de la relación amorosa que están narrando. En **INDISCRETA**, en cambio, cuando se desvela el gran secreto de Grant, Bergman no acude a la desesperación como refugio sino a la puesta en práctica de sus más refinadas dotes de actriz, al redescubrimiento de su pasión por el teatro y por la vida. La caída de las máscaras deja paso a la alegría del juego por el juego, al derroche de desbordante espontaneidad propio de quien ya no tiene nada que perder. Y la risa liberadora devuelve al acontecimiento amoroso su verdadera idiosincrasia: la felicidad que procura el contacto de los cuerpos, el júbilo del abrazo y el beso, el gozo de estar por fin juntos. Pese a su apariencia perezosa e incluso un poco gris, **INDISCRETA** es una comedia inquietante, impertinente, que por debajo de las plácidas imágenes que le dan forma se pregunta



no sólo por la fluctuante identidad de un género entonces ya en decadencia, sino también por la naturaleza del amor y sus más complejos entresijos. Porque **INDISCRETA**, en el fondo, es un hermoso manifiesto hedonista disfrazado de comedia de boulevard, una apuesta que seguro no habría desagradado a Jean Renoir como contrapunto de **La carroza de oro** (*Le carrosse d'or*, 1952).

Texto:

Warren G. Harris, **Cary Grant, un toque de distinción**, Ultramar, 1988.
Carlos Losilla, "Indiscreta", en dossier "La comedia clásica americana" 2ª parte,
rev. Dirigido, mayo 2003.

Los títulos de crédito de **INDISCRETA**, tan sofisticados como casi siempre lo fueron en Donen, y a la vez tan útiles para lo que vendría a continuación en cuanto a tratamiento dramático y empleo del color de cada película -recuérdese el universo de la moda que queda sintetizado en los créditos iniciales de **Una cara con ángel** (*Funny Face*, 1956) o las líneas y formas hitchcockianas a lo Saul Bass de **Charada** (*Charade*, 1963)-, muestran unas rosas rojas y amarillas, tonalidades tan opuestas como lo serán las relaciones de los protagonistas una vez pasado el ecuador del relato, sobre un fondo azul intenso.

Ya sea de forma más dominante (un vestido azul que impregna la totalidad del encuadre en formato cuadrado) o como elementos que "colorean" el plano, estos tres colores aparecen en todas las escenas dirigiendo, a veces, la mirada del espectador hacia ellos. El otro color básico, el verde, apenas se utiliza más allá de cuando es estrictamente necesario: el césped en el aeropuerto, el tapete de una mesa de billar, una planta. El escenario donde *Ann Kalman* (Bergman) actúa tiene un decorado azul de fondo y la actriz se pasea entre sofás de encendidos rojos y amarillos. No es casual, y esos colores destacan siempre porque el tono general de la iluminación de Frederick A. Young es más neutro. **INDISCRETA** es una película que oscila entre la pausa sofisticada y una cierta idea de la carnalidad, entre el rechazo (o el miedo a enamorarse de verdad) y la atracción desmedida que puede romper cualquier prejuicio o idea preconcebida sobre lo que se desea y lo que no se quiere; entre el amarillo y el rojo.

Bergman, rescatada de su "affaire" Rossellini y del rechazo de Hollywood por su amigo Grant, con quien doce años antes había formado modélica pareja hitchcockiana en **Encadenados**, dibuja bien los rasgos de incerteza, temor y júbilo de su personaje, una reconocida actriz castigada por las relaciones amorosas que finalmente se entrega al encanto, a veces tan canallesco pese a la pátina de distinción, que desprende el personaje de Grant, *Philip Adams*, un tipo que miente tanto, aunque lo haga por razones menos pecuniarias, como el *Peter Joshua* de **Charada**. Y de una de sus mentiras, con-



vertida en un juego en el fondo bastante inquietante sobre el comportamiento establecido de hombres y mujeres en materia de cortejo y amor, hace Donen uno de sus tratados sobre la infidelidad, que es también el tema de **Página en blanco** (*The grass is greener*, 1960) y aparece de un modo u otro, más determinante o más casual, en varias de sus películas: **Volverás a mí** (*Once more with feeling*, 1959), **Dos en la carretera** (*Two for the road*, 1967), **La escalera**

(*Staraise*, 1969). *Philip* se instala en su propia mentira, decir que está casado cuando no lo está, asegurar que los trámites del divorcio se aceleran cuando no hay nadie de quien divorciarse, y sobre esa idea se construye una relación contaminada por la duda, aunque sincera.

INDISCRETA es, de hecho, un drama romántico, o comedia dramática, muy minimalista. Apenas pasan cosas que no atañan a la relación de la pareja, e incluso los personajes secundarios y desengrasantes, caso de la hermana de *Ann* y su siempre atribulado marido, o los sirvientes de la protagonista, tan eficaces con los asuntos de la casa como ayudando en los del corazón, tienen muy escaso relieve teniendo en cuenta las funciones que siempre cumplían en este tipo de historias. **INDISCRETA** es una película de cámara, como también lo es, aunque con mayor impronta teatral, **Página en blanco**, muy estática, sin apenas fugas dignas de mención. La idea del movimiento y del paso del tiempo, con todo, sirve para articular uno de los pocos gags en progresión del film. *Philip* acepta un trabajo en París, por lo que se pasa la semana viajando de la capital francesa a la inglesa, y viceversa, para encontrarse con *Ann*. La idea elíptica del viaje queda sintetizada en la relación que poco a poco establece *Philip* con el encargado de sellar los

pasaportes, que pasa de la sequedad funcional inicial a una manifiesta complicidad y familiaridad entre ellos, lo que equivale también, fuera de campo, a explicar que la relación entre *Philip* y *Ann* se encuentra en el mejor de los momentos.

Texto (extracto):

Quim Casas, "La infidelidad según Donen y Grant", en sección "Flashback",
rev. Dirigido, enero 2007.





HARRY (HENRY) MORGAN

Harry Bratsberg

Detroit, Michigan, EE.UU.,

10 de abril de 1915

Los Ángeles, California, EE.UU.,

7 de diciembre de 2011

Se abre camino como Henry, rebautizándose más tarde Harry cuando triunfa en televisión un cómico llamado Henry Morgan. Entre el público se hizo popular gracias al coronel Potter de la serie **M.A.S.H.** (1974-1983), pero ya contaba con una larga carrera a sus espaldas en el cine de Hollywood. Un teatro de aficionados se le cruza en Washington D.C., y deja los libros de leyes. Unos años después debuta en los escenarios de Broadway. Se asoma al cine en 1942 con **Rumbo a las playas de Trípoli** (*To the shores of Tripoli*, Bruce Humberstone) inicio de una trayectoria que abarca más de un centenar de títulos convirtiéndolo en prolífico actor de reparto. De pequeño estatura y sonrisa sardónica cortada al bias, se le puede ver de férreo opositor a la turba linchadora en **INCIDENTE EN OX-BOW** (*The Ox-Bow incident*, William Wellman, 1943), rudo arponero de ballenas en **El demonio del mar** (*Down on the sea in ships*, Henry Hathaway, 1949), o forajido redimido en **Cielo amarillo** (*Yellow sky*, William Wellman, 1949), intervenciones pequeñas pero muy brillantes que allanan el terreno para sus años de actividad frenética en los cincuenta. Es un habitual de los repartos de Anthony Mann: en **Música y lágrimas** (*The Glenn Miller story*, 1954) es el compañero inseparable de James Stewart desde los duros inicios del músico, en un excelente trabajo de contagiosa energía. En **Horizontes lejanos** (*Bend of the river*, 1952) se pone del lado equivocado del héroe y en **Tierras lejanas** (*The far country*, 1954) sufre los abusos del terrateniente interpretado por John McIntire.

Se mueve cómodo en cualquier género, con especial predilección por el westem. En **Solo ante el peligro** (*High noon*, Fred Zinneman, 1952) es un pueblerino llamado Sam Fuller -seguro que el director de **Yuma** (1957) sonrió con el homenaje-. Fotógrafo de





sucesos en **Trágica información** (*Scandal sheet*, Phil Karlson, 1952), no duda en manchar el hacha de un crimen con sirope para simular la sangre y darle morbo a la instantánea. Es el editor del periódico rodante que informa sobre la marcha de la carrera por las tierras en **Cimarrón** (Anthony Mann, 1960). Y el mismísimo general *Ulises S. Grant* en **La conquista del Oeste** (*How the west was won*, John Ford, Henry Hathaway y George Marshall, 1962), compartiendo dudas y miedos en una conversación nocturna con el general *Sherman* interpretado por John Wayne:

breve y efectiva intervención de poderoso aliento dramático.

También disfrutó de la comedia en **La casa de té de la luna de agosto** (*The teahouse of the august moon*, Daniel Mann, 1956), **Empezó con un beso** (*It started with a kiss*, George Marshall, 1959) o **¿Qué hiciste en la guerra, papi?** (*What did you do in the war, daddy?*, Blake Edwards, 1966). Durante la época de la caza de brujas es furibundo defensor de la libertad de expresión, y asombrosamente nunca fue incluido en las famosas listas negras ni vio disminuir el ritmo de trabajo. Combinaba con gran profesionalidad cine y televisión. Intervino en series célebres como **La dimensión desconocida** (*The twilight zone*, 1959-1964) o **Alfred Hitchcock presenta** (*Alfred Hitchcock presents*, 1955-1962), pero sería el éxito de **M.A.S.H.** el que lo popularizaría en los hogares de medio mundo¹.

1. Más información y filmografía completa en:
http://www.imdb.com/name/nm0604702/?ref_=fn_al_nm_1

ANTHONY QUINN

Antonio Rodolfo Quinn Oaxaca

Chihuahua, México,

21 de abril de 1915

Boston, Massachusetts, EE.UU.,

3 de junio de 2001

La trayectoria vital de Anthony Quinn es digna de cualquier historia hollywoodiense de ascenso al estrellato. Fue niño limpiabotas, carnicero, boxeador, predicador -hubiera sido curioso contemplar un sermón bíblico con su intensidad interpretativa-, alumno predilecto de Frank Lloyd Wright y yerno de Cecil B. DeMille.

Entra en los estudios Paramount por la puetra de atrás, con gangsters sin acreditar y característicos exóticos

con trazos de erotismo añadido. De 1936 a 1940 tiene contrato exclusivo con Paramount participando en quince títulos, tres de ellos con DeMille: **Buffalo Bill** (*The plainsman*, 1936), **Corsarios de Florida** (*The buccaneer*, 1938) y **Unión Pacífico** (*Union Pacific*, 1939). Después prueba suerte en Warner y Fox. Y así llegan el jefe *Caballo Loco* de **Murieron con las botas puestas** (*They died with their boots on*, Raoul Walsh, 1941), el torero *Manolo de Palma* de **Sangre y arena** (*Blood and sand*, Rouben Mamoulian, 1941) y el mejicano condenado a la horca de **INCIDENTE EN OX-BOW**. Villanos y orientales continúan en **Los guerrilleros de Chanta** (*China Sky*, Ray Enright, 1945), donde interpreta a un chino, o en **La patrulla del coronel Jackson** (*Back to Bataan*, Edward Dmytryk, 1945) de soldado filipino.

Rarezas como **The Brave bulls** (1951) de Robert Rossen, le dan un respiro interpretativo, preparándole para su primer "tour de force": el hermano de *Emiliano Zapata* en **iViva Zapata!** (*Viva Zapata!*, Elia Kazan, 1952): fue un acierto de casting emparentar a Brando y Quinn, actores tan distintos e iguales a lo vez. Semejantes en la pasión por abordar los personajes, llegarles hasta el tuétano. Y distintos en la forma de darles vida: esquivos y llenos de aristas en el caso de Brando; de una entrega generosa y torrenciales por parte de Quinn. *Eufemio Zapata* es la otra cara de la moneda del revolucionario, con algunas de las características más tópicas del folklore mejicano, sin resultar grotesco. La apuesta se salda con el Oscar al mejor actor de reparto.





No se encontraban personajes así de forma constante, y el actor vuelve a los secundarios exóticos en **El mundo en sus manos** (*The world in his arms*, Raoul Walsh, 1952), pirata bravucón y rival de Gregory Peck; submarinistas buscadores de tesoros en **La ciudad bajo el agua** (*City beneath the sea*, 1953), jefes nativos de islas en el Pacífico en **Al este de Sumatra** (*East of Sumatra*, 1953) o indios en **Traición en Fort King** (*Seminole*, 1953), tres títulos dirigidos por uno de los hombres con que mejor se entendería, Budd Boetticher.

Tras su personaje del brutal *Zampanó* en **La strada** (1954) de Federico Fellini, Hollywood se apresura a ofrecerle papeles principales y secundarios de excepción. Uno de los primeros es en **El loco del pelo rojo** (*Lust for life*, 1956), otro alarde de reparto -quizá mucho más peligroso al juntar a dos actores dados a la sobreactuación- pergeñado por Vincente Minnelli. Su *Paul Gauguin* llena el espacio escénico de vitalidad:

en cualquier instante va a salir del cuadro, no deja a Kirk Douglas bajar la guardia, robándole las escenas en sus diez minutos escasos de intervención. Tocado con una nariz imposible se hace con otro Oscar secundario por esa labor².

De nuevo con nariz imposible en **Lawrence de Arabia** (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962) y otra actuación desbordante, brutal en intensidad acorde al carácter del jefe beduino *Auda Abu Tayi*, alejada ya de los exóticos acostumbrados. También puede ser un antagonista eficaz en **El último tren de Gun Hill** (*Last train from Gun Hill*, John Sturges, 1959), o en **El hombre de las pistolas de oro** (*Warlock*, Edward Dmytryk, 1959), militar griego en **Los cañones de Navarone** (*The guns of Navarone*, John Lee Thompson, 1961); o sorprendente guardia civil en **Y llegó el día de la venganza** (*Behold a pale horse*, 1964), película dirigida por Fred Zinnemann y prohibida en España durante mucho tiempo.

2. Aún quedarían dos candidaturas más, aunque ahora ya como actor principal, por **Viento salvaje** (*Wild is the wind*, George Cukor, 1957) y **Zorba, el griego** (*Alexis Zorbas*, Michael Cacoyannis, 1964).

Se hace difícil terminar sin poder comentar sus protagonistas. Valgan de muestra el capitán Chávez de **Viento en las velas** (*A high wind in Jamaica*, Alexander Mc Kendrick, 1965), interpretación sublime cargada de complejidad, o **Barrabás** (*Barabbas*, Richard Fleischer, 1961), espléndido título a descubrir con uno de sus personajes más emotivos³.

Texto:

Alejandro Herraiz, **Actores de primera, estrellas de segunda: los grandes secundarios del cine norteamericano**, T&B, 2011.

Jueves 15 • 21 h.

Entrada libre (hasta completar aforo)

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

INCIDENTE EN OX-BOW

(1943) • EE.UU. • 75 min.

Título Orig.- The Ox-Bow incident.

Director.- William A. Wellman. **Argu-**

mento.- La novela homónima de Walter Van Tilburg Clark. **Guión.-** Lamar Trotti.

Fotografía.- Arthur Miller (B/N). **Mon-**

taje.- Allen McNeil. **Música.-** Cyril J.

Mockridge. **Productor.-** Lamar Trotti. **Pro-**

ducción.- 20th Century Fox. **Intérpretes.-**

Henry Fonda (*Gil Carter*), Dana Andrews (*Donald Martin*), Mary Beth Hughes (*Rose Mapen*), Henry Morgan (*Art Croft*), William

Eythe (*Gerald Tetley*), Anthony Quinn (*Juan*

Martinez), Jane Darwell (*Ma Grier*), Francis

Ford (*el viejo*) Matt Briggs (*juez Tyler*), Harry Davenport (*Arthur Davies*), Marc Lawrence

(*Farnley*), Frank Conroy (*mayor Tetley*), Paul Hurst (*Monty Smith*), Victor Kilian (*Darby*),

Chris-Pin Martin (*Poncho*), Dick Rich (*Mapes*), Ted North (*Joyce*), George Meeker (sr.

Swanson). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



3. Más información y filmografía completa en:

<http://www.anthonyquinn.com>

http://www.imdb.com/name/nm0000063/?ref_=tt_cl_t4

1 candidatura a los Oscars: Película.
Película nº 6 de la filmografía de Henry Morgan (de 156)
Película nº 37 de la filmografía de Anthony Quinn (de 167)
Película nº 54 de la filmografía de William A. Wellman (de 76)

Música de sala:

El hombre de las pistolas de oro (Warlock, 1959) de Edward Dmytryk.

Banda sonora original de **Leigh Harline**

*“Cierta capitán Lynch, infame, creó una especie de ley de fuga en la que los reos eran condenados sin otro juicio que el extremo prejuicio de Charles Lynch, que organizaba partidas de caza humana en el verano y en cualquier estación. Los linchamientos (ya la palabra está españolizada) o justicia violenta a lo Lynch y su grupo llamados “Lynch mobs” y luego “lynching mobs” comenzaron en Virginia, pero después se extendieron por todas partes de la Unión (...) Hay toda una literatura del linche, de Erskine Caldwell a William Faulkner, quienes solucionan sus problemas tramáticos con una soga y un árbol (...) Una película memorable, **INCIDENTE EN OX-BOW**, contiene un linchamiento central que condena la práctica pero relata el proceso con elán mordaz (...)”.*

Guillermo Cabrera Infante
Cine o Sardina, 1997



“Una de mis películas preferidas es una de William Wellman de los años 40, **INCIDENTE EN OX-BOW**. Trabajé con él una vez [La escuadrilla Lafayette, Lafayette escadrille, 1958] y le hice muchas preguntas acerca de ella porque me parece una gran película. Me contestó que en aquella época la mujer de unos de los jefes del estudio había odiado la película cuando la vio por primera vez –pensaba que era la porquería más grande jamás financiada por un estudio- y la productora se había desembarazado de ella estrenándola como película de segunda categoría. Pero en su estreno en Francia la crítica se fijó mucho en el film, subrayó el valor del punto de vista de lo que dice de la pena capital, de la violencia de la masa y de la justicia: la película de Wellman consiguió excelentes críticas. Luego volvió a Nueva York y los americanos empezaron a verle cualidades, pero ya era demasiado tarde. La película estaba acabando su ciclo de distribución y fue dejada a un lado. Fue un fracaso terrible y totalmente inmerecido. Hoy día la gente la ve con otros ojos, tanto, espero, en Estados Unidos como en otros lugares”.

Clint Eastwood (1992)

Entre los cautelosos exégetas de William A. Wellman se ha dado vuelo a una curiosa querrela a propósito de qué define más propiamente su obra: ¿los films férreamente codificados o los más anómalos en el seno del modo género? Enunciado el asunto, aquí lo abandonamos. Particularmente nos estimula más su listado de piezas inclasificables, iconoclastas, que avanzan (o conquistan) territorios inexplorados, en fin, que se afincan, adentran en tierra incógnita. Y no son pocos ni baladíes los títulos que aventan tal disposición en la fecunda obra del versátil e inconformista Wellman, encabezados por la manierista, persuasiva, de género indeterminado **El rastro del puma** (*Track of the cat*, 1954), adaptación de una novela de Walter Van Tilburg Clark, a la sazón autor del texto de que parte **INCIDENTE EN OX-BOW**.

La novela, escrita entre 1937 y 1938, cautivó de inmediato al director: “Me entusiasmó. Volví a casa con mi mujer, la hice sentarse, y se la leí de un tirón, de principio a fin. Me llevé casi toda la noche. Así de enloquecido estaba con ella. Le dije: “Mamaita, esto puede ser lo mejor que haya hecho nunca”. No lo fue, pero podría haberlo sido. Compré los derechos a Harold Hurley, un productor de los estudios Paramount (...) Le ofrecí quinientos pavos más de lo que él había pagado por el libro. Aceptó encantado, y yo me puse en contacto con todos los productores para los que había trabajado, pero todos rechazaron el proyecto. Darryl F. Zanuck fue el único que tuvo el coraje necesario para producir una historia fuera de lo común, simplemente por prestigio y no por pasta”.

Zanuck, convencido de la bondad de la pieza, aceptó el proyecto, aunque le espetó: “Puedes hacerla, pero no dará un céntimo. Es algo que quiero que produzca mi estudio. Quiero ver mi nombre en ella y creo que será bueno para ti”. Y acertó. Imponiéndose a las

presiones de sus directivos la financió... aunque había truco: Zanuck acometió el film a condición de que el director se comprometiera a realizar cinco films a razón de uno al año para la 20th Century Fox, y al menos dos de ellos de tema impuesto y sin opción de Wellman a intervenir.

Junto al **El forastero** (*The westerner*, William Wyler, 1940) y **La diligencia** (*Stagecoach*, John Ford, 1939), **INCIDENTE EN OX-BOW** fue uno de los títulos claves que ensancharon los horizontes y revitalizaron los esquemas del género, pero su importancia quedó capidismínuida debido a su (casi) confidencial exhibición. Es este un film que deleita a los cartesianos gustosos del discurso, briosamente alabado por los cultores del análisis de guión. Además, su intelectualización de la mirada y su enfoque progresista ayudan lo suyo. Su límpida ética, su alegato antifascista, su dimensión antiracista, su mostración y tratamiento del linchamiento, su sumaria reflexión sobre la ilegalidad y la inmoralidad de que los hombres sustrajeran la administración de la justicia a los tribunales, así lo ratifican. La historia que recubre este discurso, que no sermón, expone la captura de tres supuestos ladrones de ganado y asesinos, *Donald Martin* (Dana Andrews), un *mexicano* (Anthony Quinn) y un *viejo* (Francis Ford) por una patrulla de civiles al mando de un antiguo oficial confederado, el *mayor Tetley* (Frank Conroy) e instigada por *Ma Grier* (Jane Darwell)⁴. Una vez ahorcados, se descubre su inocencia. *Tetley* se suicida y *Gil Carter* (Henry Fonda) lee a los linchadores la carta que *Martin* había escrito a su esposa como despedida. Un texto, por cierto, no incluido en la novela pero que sí fue incorporado por el guionista Lamar Trotti, algo con lo que Wellman estuvo totalmente de acuerdo: “Creo que la escena de la carta es bonita. Todos esos tipos, tremendamente deprimidos, están sentados en el saloon, conscientes de que han asesinado a tres hombres, y Fonda lee la carta de uno de ellos a su esposa. Creo que resulta muy emocionante”.

La escena de la lectura de la carta ha recibido siempre numerosas críticas y es, quizás, el único elemento/efecto disonante por mor de su carácter explicativo y pulsión emotiva de un film de elocuente sequedad, henchida sobriedad. No obstante, Wellman

4. Hago notar un curioso detalle respecto a este personaje y a la actriz que de forma admirable le da vida, para acto seguido plantear una reflexión (en forma de pregunta para la que no he encontrado respuesta en las fuentes consultadas) sobre el por qué de su presencia en esta película.

Jane Darwell es la misma actriz que se metía, tres años antes, en la piel de *Ma Joad*, la matriarca de la familia protagonista de la magistral **Las uvas de la ira** (*The grapes of wrath*, 1940), otra producción Fox orquestada por Darryl F. Zanuck, como **INCIDENTE EN OX-BOW**.

Y ante esta “coincidencia” me pregunto: que la actriz que dio vida, en esa película, al concepto fordiano de MADRE –así con mayúsculas– y, por extensión, a una simbólica “Madre América” beatífica, sea la misma que da aquí cuerpo, gesto y voz a una furia homicida, vengativa y destructora –¿la otra cara, menos idílica, de la “Madre América”?... ¿es pura casualidad, es resultado de la política del estudio para dar trabajo a sus actrices bajo contrato, es una decisión del director por la idoneidad de esa actriz para ese personaje... o es todo eso y además, un consciente (a la par de retorcido y, por ende, brillante) juego –de la Fox, de Zanuck, de Wellman...– con la imagen que el público tenía de la Jane Darwell fordiana –y su simbolismo–, subvirtiendo lo que ese público de la época espera de ella, y reforzando así de paso el peso (y significado) del personaje en la historia, dada la abismal contraposición existente entre *Ma Joad*, *Ma Grier* y sus posibles lecturas simbólicas? Por lo que a mí respecta, no creo que sea casualidad. (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2015).

siempre la defendió. Puede que él estuviese menos interesado en el contenido de la carta que en resolver el problema de transmitir los complejos sentimientos que impregnan la escena sin caer en la sensiblería. Su solución, como veremos más adelante, consigue hacer de la escena algo extraordinario.

La crudeza, lo inhóspito del relato, la inscripción de una naturaleza hostil, un espacio sin ley ni orden, el acto del linchamiento en la inmensidad del paisaje, la no concesión de una historia de amor, el tono depresivo, la desconfianza en el ser humano, la representación de la lucha suprema por la supervivencia en circunstancias extremas por dramáticas, la perfecta definición de los diversos componentes del grupo de linchadores (espléndidamente perfilada la variedad de motivos: del racismo al sadismo, pasando por la intransigencia moral), la evidencia de que los justicieros son los auténticos asesinos acentúan, afirman la indudable condición de rareza del film.

Una puesta en escena diáfana, depurada, realza su compromiso, reflexión sobre la crueldad, el salvajismo y la intolerancia. Que el “discurso” no se superpone a la planificación se infiere, a nivel de dirección, de múltiples escenas, materializándose en dos soberbios ejemplos de puro cine. En el primero, durante la lectura de la carta por *Gil Carter*, en primer plano aparece el perfil de *Art Croft* (Henry Morgan), de ojos bien visibles, mientras al fondo concurre *Carter*, del que sólo observamos los labios, a la par





que el ala del sombrero oscurece sus ojos: “Quería tener el perfil de Henry Morgan en primer plano. Lo habíamos dispuesto todo de modo que Fonda aparecía con los ojos cubiertos y todo lo que se veía de él era la boca. Eso era todo. Un actor corriente habría destrozado el efecto pero lo hicimos de esa manera y resultó fascinante. Todos se sentían atraídos por el modo sencillo en que leía la trágica carta”. El segundo corresponde a los planos generales en que los linchadores comparecen comiendo, riendo junto al árbol y las tres sogas vacías. No sobra ningún plano. El emplazamiento de la cámara es el idóneo y la economía narrativa proverbial. Parafraseando a Godard diríamos que la imagen no es sólo justa sino que es justo una imagen. A su vez, el hecho de rodar en decorados los (nocturnos) exteriores refuerza su abstracción y le confiere un clima artificial, que no impostado, adecuadamente claustrofóbico⁵. Así, **INCIDENTE EN OX-BOW** se erige en una fantasmagoría westerniana en toda regla.

Cuando se estrenó **INCIDENTE EN OX-BOW** fue, tal y como todo el mundo había temido, un fracaso de taquilla: “Intentaron promocionarla pero no sirvió de mucho. Luego la estrenaron en Europa y fue un bombazo. No creo que pudiese haberme retirado con el dinero que produjo, pero al menos tuvo relativo éxito. Es una historia condenadamente buena”⁶.

5. Rodar la película en decorados fue, ante todo, una decisión financiera (en la Fox no querían hacer la película y lógicamente le destinaron un presupuesto muy reducido para minimizar el riesgo), pero consigue que la película resulte más eficaz en un sentido que no se habría logrado de otra manera. El estilo visual del film resulta tan adecuado a su contenido como pueda ser el de **El gabinete del doctor Caligari** (*Das kabinett des dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919).

6. En España, aunque fue emitida –hace muchos, muchos años– por algunos canales de televisión, la película nunca llegó a ser estrenada en cines.

Texto:

Ramón Freixas, "Incidente en Ox-Bow", en dossier "Western" 1ª parte,
rev. Dirigido, junio 2002

Frank T. Thompson, **William A. Wellman**, Filmoteca Española, 1993.

Nicolas Saada, **El cine americano actual: conversaciones con cineastas**,
Cahiers du Cinéma/Ed.JC, 1995.

Como fondo sonoro a la llegada de dos jinetes a un pueblo suena el tradicional "Red River Valley". Es el comienzo de **INCIDENTE EN OX-BOW**. La magnífica fotografía de Arthur Miller, en un contrastado blanco y negro, realza a la vez con verismo los edificios y la calle principal del pueblo, azotada por un viento que arrastra nubecillas de polvo. Un perro atraviesa el encuadre ante los jinetes, *Gil Carter* (Henry Fonda) y *Art Croft* (Henry Morgan); son amigos y el primero se indigna cuando, al entrar en el bar, se entera de que la mujer a la que ama, *Rose* (Mary Beth Hughes), se ha marchado a San Francisco, expulsada por los bien pensantes de un pueblo donde, como asegura el hombre que atiende el mostrador, "sólo se puede beber, dormir, comer, jugar al póker y al billar"; su reacción es beber un whisky tras otro (no un mal whisky sino "peor", dice el barman) y entablar una pelea con un individuo, *Farnley* (Marc Lawrence), que entra poco después en el local en compañía de otros. Al final, *Gil Carter* y *Art Croft* se alejan a caballo del pueblo por la misma calle, en tanto vuelve a sonar "Red River Valley", y el mismo perro atraviesa de nuevo el encuadre; antes, los dos amigos han salido del bar, donde también han mostrado indignación, ahora porque la mayor parte de las gentes del pueblo han participado en el linchamiento de tres inocentes, acusados de robo y asesinato.

INCIDENTE EN OX-BOW es un film de estructura circular, en cuyo centro se anuda un contundente discurso contra la llamada "ley Lynch" no demasiado lejano del enunciado por Fritz Lang en **Furia** (*Fury*, 1936). Esa estructura le confiere ya un carácter de cuento cruel, de ejercicio demostrativo, de parábola sobre la maldad humana, a la manera de un vergonzoso recuerdo que todos los implicados querrían borrar de su mente, unos por su conducta criminal y otros por no haber podido impedir lo sucedido. El tono fotográfico de la secuencia clave del linchamiento, primero nocturna y luego desarrollada en un lívido amanecer, y el hecho de que se trate de un exterior reconstruido en estudio contribuyen a que sea vista como una fantasmagoría, como un mal sueño, algo que era muy del gusto de William A. Wellman.

Era difícil que un film como éste, cuya dramaturgia anticipa lo que años después sería el llamado western "adulto" o western psicológico ("superwestern" dijo André Bazin), el cual alcanzaría sus mayores cimas con Henry King, Anthony Mann, Delmer Daves, Robert Aldrich, Fritz Lang (**Encubridora**, *Rancho Notorius*, 1952), el Nicholas Ray de **Johnny Guitar** (id., 1954) y el Edward Dmytryk de **El hombre de las pistolas de oro** (*Warlock*,

1959), no cayera en la retórica. Wellman lo consigue porque sabe encontrar lo esencial de cada momento, hurgar en la naturaleza humana y mirar de frente a los personajes en su monstruosidad, apoyándose sobre una espléndida reconstrucción ambiental que actúa como correlato de los acontecimientos narrados. Todo acontece en un pueblo aburrido, como adormilado, y el hecho de que sus habitantes creen que ha habido un asesinato y un robo de ganado es el resorte que, unido al odio y al temor al forastero, al extraño, basta para que el ejercicio del linchamiento pase a formar parte durante una noche y un amanecer de las pocas cosas que, según el barman, se pueden hacer allí. Para cometer crímenes en un lugar así no hace falta una noche febril de alcohol y sexo, como en la magnífica **La jauría humana** (*The chase*, Arthur Penn, 1967): basta con dejarse arrastrar por el deseo de matar y tener a mano la víctima o las víctimas propiciatorias. Por lo demás, las características de **INCIDENTE EN OX-BOW** son comunes a la mayor parte de los westerns de Wellman, que sirven poco o nada a las convenciones del género y constituyen una muestra de la acusada personalidad de un realizador que, lamentablemente, no siempre tuvo la ocasión de encargarse de películas de la categoría y la envergadura de ésta o de otras como, por citar unos títulos, **La llamada de la selva** (*The call of the wild*, 1936), **Beau Geste** (1939), **También somos seres humanos** (*The story of G.I. Joe*, 1945), **Cielo amarillo** (*Yellow sky*, 1948) y **El rastro de la pantera**, aunque a menudo aparezcan rasgos de ella en las otras que realizó.



En **INCIDENTE EN OX-BOW** hay numerosas muestras de esa personalidad, como la manera de no permitir que en el relato se introdujeran elementos de algún modo consoladores; ni siquiera esperanzadores: tanto *Gil Carter* como *Art Croft* saben que ni ellos ni los cinco hombres que los acompañan en su rechazo del linchamiento podrán lograr nada frente a quienes tienen en la boca el sabor de la muerte; y el conato de rebelión de un hijo contra el padre, un ceñudo y autoritario coronel confederado que no puede soportar la derrota infligida a su ejército en la Guerra de Secesión, ni que su vástago no tenga los mismos impulsos criminales que él, está condenado al fracaso, si bien la humillación pública de la que luego es objeto el militar lo conducirá al suicidio. Pero quiero llamar la atención especialmente hacia la larga secuencia en que acusados y acusadores, víctimas y verdugos, se reúnen en torno a una fogata para hablar sobre la vida y la muerte, que si hace recordar **El rastro de la pantera** se debe también a que uno y otro film parten de novelas del mismo autor, Walter Van Tilburg Clark: hay en ellas el mismo tono mortuario; las miradas de *Donald Martin* (Dana Andrews) a la soga con que van a ahorcarlo, la cual está en manos de un borracho; los rayos de sol que rompen el artificial paisaje nocturno creando otro no menos irreal; los rasgos de religiosidad de *Juan Martinez* (Anthony Quinn); y el canto ante los cuerpos de los ahorcados, cuya sombra se proyecta sobre el suelo durante una panorámica (los linchamientos aparecen expresados fuera de campo), forman



parte de una secuencia difícil de olvidar que viene a demostrar que a Wellman siempre le agradaron los encuadres rigurosos, cargados de sentido.

Texto:

José M^o Latorre, "Incidente en Ox-Bow", en sección "Pantalla digital", rev. Dirigido, mayo 2009.

Los westerns de William Wellman son engañosos en el sentido en que su director posee el gran talento consistente en mezclar íntimamente las reglas inherentes al género con unos estudios psicológicos particularmente sutiles, que son efectivamente el motor de la historia. Es decir, Wellman es un clásico, o más bien un neoclásico, en el que la aparente banalidad de la forma sirve sólo para preparar una estrategia dramática muy elaborada en la que el factor humano juega el papel esencial. El héroe de Wellman se encuentra siempre confrontado a unas situaciones perturbadoras, nada tranquilizantes para el espectador. Frente a un mundo incierto, tanto bajo el punto de vista de la aventura como del moral, privado de la seguridad física y la buena conciencia inherente al héroe tradicional, sólo puede encontrar su camino y actuar en el mundo a través de serie de dudas y de renunciaciones.



Cada una de las etapas que le conducen a la acción constituye una nueva ocasión de reflexionar sobre él, sobre los otros y sus relaciones mutuas en el seno de una sociedad dada. Esta nueva forma de inquietud existencial, que aparecía como una filigrana en el héroe de Wellman, fue, si no escamoteada, al nos un poco contrarrestada por una cierta austeridad de la puesta en escena cuyo clasicismo se permitía ciertas facilidades.

Con **INCIDENTE EN OX-BOW**, Wellman trató un problema hasta entonces completamente ajeno al western, el de la relatividad de la justicia humana, y como manifestación de esta justicia humana escogió una de las más execrables: el linchamiento. Lo que habría podido ser el simple relato de un penoso suceso constituyó para Wellman la ocasión de una acusación abrumadora en la que tomó claramente partido contra la estupidez y el odio, es decir, contra los linchadores. El retrato de este grupo de pseudojusticieros compuesto por un oscuro conglomerado de ganaderos y de aventureros, cuyas sádicas tendencias encontraban en el linchamiento una ocasión de expresarse evitando toda responsabilidad que no fuese colectiva, es decir, diluida y poco comprometedora, era una despiada pintura del Oeste.

Los ejecutores, lejos de dar la imagen de las sanas y rústicas virtudes acordadas en grupo a los habitantes del viejo Oeste, aparecían ante el público como un grupo de hombres irresponsables y despiadados, aplastados por las consecuencias de un acto bárbaro que había dictado un ostracismo exacerbado, muy cercano al racismo.



La población de los Estados Unidos durante la conquista, considerada hasta entonces con el respeto debido a la leyenda, se revelaba capaz, como todo grupo social en una situación determinada, de los peores atropellos y de los actos más bajos. La justicia, en principio garantía del Orden y de la Verdad, aparecía también tal como era, no una esencia, sino una institución establecida por y para los hombres, y como éstos, contingente y relativa al segundo plano social (sociológico, étnico, religioso...) que la había visto nacer.

Su ejecutor, el hombre, tanto bajo el punto de vista individual como colectivo, perdía el "aura" de infalibilidad física y moral de los jinetes del Oeste mítico. En cuanto al dirigente del drama, el responsable principal de un asesinato legal, personaje de exaltación peligrosa y dudosa, era una figura legendaria grata al inconsciente colectivo, la del oficial sudista, a la vez aristócrata y unido al pueblo, campeón por excelencia de las causas justas, pero perdidas, como la del Sur. En **INCIDENTE EN OX-BOW** mostró que bajo la imagen romántica podía encontrarse un mortal semejante a los demás y capaz, al igual que ellos, de los peores actos en unas circunstancias dadas.

A pesar de las cualidades mencionadas en este breve análisis y también, sin duda, a causa de ellas, fue una película de la que se habló poco. Ya fuese en los Estados Unidos o en Inglaterra, hormigueante entonces de tropas americanas, su mensaje "perturbador" no estaba hecho para seducir a las masas, sobre todo en época de guerra.



Conscientes del peligro que constituía para el mito una crítica tan virulenta, los productores tuvieron empeño en restringir, si no su alcance, al menos su impacto. A pesar de las trabas sufridas, **INCIDENTE EN OX-BOW** constituyó una etapa importante en la evolución del western.

Texto (extractos):

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

Un último apunte que sirve de puente entre el film de Wellman y el film que cierra este ciclo, **Ciudadano Kane** de Orson Welles.

1941. A la espera del estreno de su 'ópera prima', Orson Welles comienza a considerar otros proyectos. Entre ellos está precisamente **INCIDENTE EN OX-BOW** que, de acuerdo con muchos conocedores de la obra de Welles, es el único western que este cineasta pensó hacer en toda su carrera. ¿Cómo hubiera sido **INCIDENTE EN OX-BOW** según Welles? Nunca lo sabremos aunque quizás una pequeña idea nos podamos hacer leyendo el guión que el propio director realizó y que según contaba Peter Bogdanovich en su libro-entrevista con Welles –**Ciudadano Welles**, Grijalbo, 1994- se editó en 1992.

(Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2015)

CHICAGO DAILY
Inquirer
CITY ROOM



ORSON WELLES

George Orson Welles

Kenosha, Wisconsin, EE.UU.,

6 de mayo de 1915

Los Ángeles, California, EE.UU.,

10 de octubre de 1985

“Orson Welles es un gigante con rostro de niño, un árbol lleno de sombras y de pájaros, un perro que ha roto la correa y se ha ido a dormir a un macizo de flores. Es un vago activo, un sabio loco y un solitario rodeado de humanidad”.

Jean Cocteau



Desde el Renacimiento no había habido un artista como Orson Welles de quien se pudiera decir con justicia que era, precisamente, un hombre del Renacimiento. Welles era actor de teatro, director de escena, mago de salón, escritor, adaptador, productor, director de cine, actor de cine y una personalidad única.

Todo en Welles (carrera profesional, vida sentimental) respondía a un espíritu *larger than life*. Polifacético, egocéntrico y narcisista, obsesivo, ambicioso, tiránico en los rodajes, romántico creador, libérrimo en su concepción de la obra artística, luchador incansable por sortear los numerosos obstáculos que se interponían en sus proyectos... Su figura deviene casi única en la historia del cine.

Orson Welles satisfizo su cuenta corriente y su inmenso ego interviniendo como actor, singularmente en el periodo 1966-1972, en numerosas producciones americanas y europeas y aumentó su prestigio como uno de los grandes creadores del siglo XX: fue el consul Raoul Nordling en **¿Arde París?** (*Paris brûle-t-il?*, René Clement, 1966), el cardenal Wolsey en **Un hombre para la eternidad** (*A man for all seasons*, Fred Zinnemann, 1967), el general Dreedle en **Trampa 22** (*Catch-22*, Mike Nichols, 1970), Louis XVIII en **Waterloo** (Sergei Bondarchuk, 1970), Long John Silver en **La isla del tesoro** (*Treasure island*, John Hough, 1972)... Sus interpretaciones, muchas veces episódicas o simples cameos de films que no se cuentan precisamente entre las grandes obras del séptimo arte, se convierten sin embargo en esperados eventos internacionales, generalmente solventados por la magnitud de su físico y su voz (que también le sirve para ejercer



frecuentemente como narrador de “voz over”) y, que Welles aprovecha para imponer su grandilocuente personalidad y para ingresar con relativa comodidad el dinero con que sufragar sus ambiciosos proyectos personales.

Esto escribía Guillermo Cabrera Infante a propósito del Welles actor:

(...) Quiero hablar momentáneamente de Orson Welles actor. Criticado por muchos como un “ham” (palabra inglesa que quiero traducir por “jamón”, ya que guarda la misma alusión al jamón ahumado, a la pierna de cerdo y tiene connotaciones con mojama, es decir

*cecina, jamaca y jamás: un actor que ronca en sus laureles), como un “ham” que es la peor clase de actor, aquel que da ganas de reír en la tragedia, de llorar en la comedia y de irse del teatro en el melodrama. Pienso por el contrario que Orson Welles es el mejor actor shakesperiano que ha tenido el cine, solamente igualado por Laurence Olivier en el teatro. Curiosamente, después de las últimas actuaciones de Olivier en el cine, mucha gente empieza a decir, privadamente claro, que Sir Larry es un “jamón”. Es la misma gente que al ver **Marathon Man** (John Schlesinger, 1976) piensan que Dustin Hoffman le dio lecciones de actuación a Olivier. Es la que prefiere un jamoncito dulce a un gran jamón. Por supuesto a nosotros nos parecerá siempre que John Barrymore era irresistible, fuera jamón de York o curado en alcohol.*

Orson Welles actor tocó fondo cuando actuó en **Casino Royale** (Joseph McGrath, Robert Parrish, John Huston y Ken Hughes, 1967). Allí permitió ser ninguneado por un caso patológico llamado Peter Sellers. Si ustedes quieren saber qué es el delirio de grandeza no hay más que seguir los pasos esquizoides de Sellers a partir de **Lolita** (Stanley Kubrick, 1962). Quienquiera que crea que John Lennon volaba en un globo de marihuana cuando dijo “Soy más popular que Cristo”, esperen a oír a Sellers diciendo sin el menor dejo cómico en su voz



de vodevil: “Dios tiene un pacto conmigo”. Welles tuvo que soportar el desaire de este actor cuando rodaron una escena juntos. Tomaron, a petición, todos los planos cortos de Sellers y dijo sus textos. Welles estaba a un lado de la cámara leyendo el guión. Cuando le tocó a Welles hacer los planos opuestos, Sellers dejó el set sin ninguna explicación, sin excusa. Orson tuvo que ser a su vez su arte y la parte del doble. Había perfeccionado una técnica, que le había servido de mucho en **Otelo** (*The tragedy of Othello*, Orson Welles, 1952) -donde un plano se filmaba en Mogador, Marruecos y el contraplano en Venecia muchos meses después-, y que consistía en imaginar que en los planos cortos hablaba con un actor invisible que más parecía un trípode que una bípeda figura humana. Pero no dejaba de ser de parte de Sellers un insulto deliberado. Sellers, tenía que serlo, era un actor de vis cómica, pero su ego, comparado con Welles, era de una dimensión abismal (...)

Orson fue, a pesar de los Sellers, un gran actor de cine. Dicen los que lo vieron que también fue un extraordinario actor teatral. Pero en el cine está la evidencia y todos podemos comprobarla. Del joven Charley hasta el sexagenario Charles Foster Kane hay una extensa gama de actuación, tan notable como la visión del paso del tiempo en la cara del actor. De aquí arrancan todos los grandes momentos histriónicos que nos ha regalado Orson. Algunos ingratos (críticos tanto como público) han rechazado estas piezas de bravura como el peor histrionismo. Nadie les prohíbe que detesten su delicioso Falstaff en **Campanadas a medianoche** (*Chimes at midnight*, Orson Welles, 1965) que es un monumento a la gula y

a la cobardía pero también a la lealtad. En **Sed de mal** (*Touch of evil*, Orson Welles, 1958) Orson logró en Hank Quinlan su mejor actuación, a pesar del sebo y la sevicia. Pero por mi parte prefiero para siempre su Harry Lime de **El tercer hombre** (*The third man*, Carol Reed, 1949), el más atractivo de todos los villanos de esa década de malvados minuciosos que son los años cuarenta. Usando un sombrero y un abrigo negro y la oscuridad rota por un punto de luz, Orson no tuvo más que dirigir su mirada de soslayo, de abajo arriba, como el malhechor que surge de las alcantarillas para casi conquistar de nuevo el amor de un Joseph Cotten, tan gris como la ciudad en la niebla. La apoteosis del melodrama es ese hombre lívido vestido de negro: bolsa negra, negro él mismo, cine negrísimo (...)"¹.

Texto:

Pablo Pérez Rubio, Introducción a la primera parte del dossier
"Orson Welles, Dios, demiurgo, cineasta", rev. Dirigido, junio 2010.
Guillermo Cabrera Infante, **Cine o sardina**, Alfaguara, 1997.



1. Filmografía completa de Orson Welles:
www.imdb.com/name/nm0000080/?ref=fn_al_nm_1

Viernes 16 • 21 h.

Entrada libre (hasta completar aforo)

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

CIUDADANO KANE

(1941) • EE.UU. • 119 min.

Título Orig.- Citizen Kane. **Director.-** Orson Welles. **Argumento y Guión.-** Herman J. Mankiewicz y Orson Welles. **Fotografía.-** Gregg Toland (B/N). **Montaje.-** Robert Wise. **Música.-** Bernard Herrmann. **Productor.-** Orson Welles y George Schaefer. **Producción.-** Mercury Productions - RKO. **Intérpretes.-** Orson Welles (*Charles Foster Kane*), Joseph Cotten (*Jedediah Leland*), Everett Sloane (*Bernstein*), Dorothy Comingore (*Susan Alexander*), Ray Collins (*James Gettys*), Ruth Warrick (*Emily Monroe*), Erskine Sanford (*Herbert Carter*), George Coulouris (sr. *Thatcher*) Fortunio Bonanova (*Matiste*), William Alland (*Jerry Thompson*), Paul Stewart (*Raymond*), Agnes Moorehead (*Mary Kane*). Versión original en inglés con subtítulos en español.



1 Oscar: Guión Original.

8 candidaturas: Película, Director, Actor principal (Orson Welles), Fotografía, Montaje, Música, Dirección artística (Van Nest Polglase, Darrell Silvera y Perry Ferguson) y Sonido (John Aalberg).

Película nº 3 de la filmografía de Orson Welles (de 24 como director)

Música de sala:

Ciudadano Kane (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles

Banda sonora original de **Bernard Herrmann**

Con el fin de dotar de una mayor unidad a la selección de textos dedicados a la obra de Orson Welles, se ha considerado más oportuno incluir el extenso comentario sobre **CIUDADANO KANE** en el cuaderno del siguiente ciclo de octubre, como sabéis, dedicado íntegramente a este imprescindible cineasta.

Sirva este breve texto que a continuación os presentamos como prólogo de dicho comentario. (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2015).



Incluso ahora, ver **CIUDADANO KANE** es como contemplar a un consumado artista que lucha a brazo partido con la embriaguez de su vocación encontrada. Todas sus pasiones -teatro, magia, circo, radio, pintura y literatura- se funden de repente en una. Esto explica por qué para tantas personas -incluso aquellas que han visto otras películas de Welles (que realmente no son tantas)-, **CIUDADANO KANE** sigue siendo su preferida. No es su mejor película -ni por su estilo ni por la profundidad de su visión- pero su aura es la más romántica: no sólo porque Orson tenía veinticinco años cuando la hizo y estaba en ella extraordinariamente guapo, ni por el contenido o empuje de la narración que le transmitía su romance, sino porque es el cortejo inicial de un artista con su arte.

En el momento de descubrir el medio, ningún otro director estaba tan preparado o tan maduro para ello. Los signos fueron correctos. También las circunstancias que nunca volverían a ser las mismas: libre elección de tema, total control antes y durante el rodaje, la última palabra en el montaje, todos los recursos financieros y técnicos de los mejores estudios y centros de producción cinematográfica del mundo. Orson nunca más volvió a disponer de todos esos elementos combinados en una sola película. (Es, además, el único film suyo que recibió, si no una distribución verdaderamente decente, sí, al menos, una alta consideración y publicidad en todo el ámbito estadounidense). **CIUDADANO KANE**, por consiguiente, representa la única ocasión en la que Orson Welles estuvo en condiciones de poner en pantalla exactamente lo que quería.

Texto:

Peter Bogdanovich & Orson Welles, Ciudadano Welles, Grijalbo, 1994.

Selección y montaje de textos:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2015

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

José Manuel Jaspez

Manuel Trenzado

Miguel Sebastián (*in memoriam*)



**En anteriores ediciones del ciclo
UN ROSTRO EN LA PANTALLA
han sido proyectadas**

(I) RICHARD WIDMARK,

en el centenario de su nacimiento (octubre 2014)

El beso de la muerte (*Kiss of death*, Henry Hathaway, 1947)

La tela de araña (*The cobweb*, Vincente Minnelli, 1955)



(II) CLINT EASTWOOD (octubre 2014)

Por un puñado de dólares (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964)

El seductor (*The beguiled*, Don Siegel, 1971)

Un botín de 500.000 dólares

(*Thunderbolt and Lightfoot*, Michael Cimino, 1974)





OCTUBRE 2015
MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (VIII): ORSON WELLES
(en el centenario de su nacimiento)

OCTOBER 2015
MASTERS OF CLASSIC CINEMA (VIII): ORSON WELLES
(100 years since his birth)

Martes 20 / Tuesday 20th • 21 h.
EL EXTRAÑO (1946)
(THE STRANGER)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 23 / Friday 23th • 21 h.
SED DE MAL (1958)
(TOUCH OF EVIL)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 27 / Tuesday 27th • 21 h.
CAMPANADAS A MEDIANOCHE (1965)
(CHIMES AT MIDNIGHT / CAMPANADAS A MEDIANOCHE)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 30 / Friday 30th • 21 h.
FRAUDE (1973)
(FAKE / QUESTION MARK / VÉRITÉS ET MENSONGES)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

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

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE"
Miércoles 21 octubre / 17 h.
EL CINE DE ORSON WELLES

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza
Entrada libre (hasta completar aforo)

CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE
Universidad de Granada

Programación Curso 2015/2016

OCTUBRE / OCTOBER 2015

- ◆ Jornadas de Recepción 2015 - UN ROSTRO EN LA PANTALLA (III):
Especial CENTENARIOS 1915-2015
Reception Days 2015 - A FACE ON THE SCREEN (III):
Special 100 YEARS SINCE HIS BIRTH 1915-2015

- ◆ **MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (VIII): ORSON WELLES**
(en el centenario de su nacimiento)
MASTERS OF CLASSIC CINEMA (VIII): ORSON WELLES
(100 years since his birth)



NOVIEMBRE / NOVEMBER 2015

- ◆ **MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI):**
CLINT EASTWOOD (1ª parte)
(celebrando su 85 cumpleaños)
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI):
CLINT EASTWOOD (part 1)
(celebrating Eastwood's 85th birthday)



DICIEMBRE / DECEMBER 2015

- ◆ **MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI): CLINT EASTWOOD**
(2ª parte)
(celebrando su 85 cumpleaños)
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI): CLINT EASTWOOD (part 2)
(celebrating Eastwood's 85th birthday)



ENERO / JANUARY 2016

- ◆ **LAS DÉCADAS DEL CINE (II): LOS AÑOS 70 EN EL CINE BRITÁNICO**
(1ª parte)
THE DECADES OF CINEMA (II): 1970s IN BRITISH CINEMA (part 1)



FEBRERO / FEBRUARY 2016

- ◆ CINEASTAS DEL SIGLO XXI (I): DAVID FINCHER
FILMMAKERS OF THE 21th CENTURY (I): DAVID FINCHER



MARZO / MARCH 2016

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII): STEVEN SPIELBERG
(1^a parte)
(celebrando su 70 cumpleaños)
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII): STEVEN SPIELBERG (part 1)
(celebrating Spielberg's 70th birthday)



ABRIL / APRIL 2016

- ◆ MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (IX): LUCHINO VISCONTI
(en el 110 aniversario de su nacimiento)
MASTERS OF CLASSIC CINEMA (IX): LUCHINO VISCONTI
(110 years since his birth)



MAYO / MAY 2016

- ◆ MEMENTO I (GRANDES PELÍCULAS OLVIDADAS DEL SIGLO XXI)
MEMENTO I (GREAT FORGOTTEN FILMS OF THE 21th CENTURY)



JUNIO / JUNE 2016

- ◆ Sesión de clausura:
LUCES DE LA CIUDAD (Charles Chaplin, 1931)
Proyección con música en directo
Closing session:
CITY LIGHTS (Charles Chaplin, 1931)



Tus recuerdos / comentarios sobre este ciclo



Tus recuerdos / comentarios sobre este ciclo



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

Puedes seguir las actividades del Cineclub Universitario / Aula de Cine en:

Facebook: Centro de Cultura Contemporánea. Universidad de Granada

Twitter: @Cen_Cultura_Con

o en nuestro blog: culturacontemporaneaugr.wordpress.com

Cineclub Universitario /Aula de Cine
centro de cultura contemporánea - vicerrectorado de extensión universitaria

