



Cineclub Universitario / Aula de Cine

Programación de
septiembre 2017



Jornadas de Recepción

RECUERDA (II)

Grandes Películas Olvidadas
de la Historia del Cine

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

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

Avisos
 rá con un apa-
 B. BAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

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

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

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

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

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

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

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

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

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

Así pues en este curso 2017-2018 cumplimos 64 (68) años.

SEPTIEMBRE 2017

Jornadas de Recepción

RECUERDA (II)

Grandes Películas Olvidadas de la Historia del Cine

SEPTEMBER 2017

Reception Days

REMEMBER (II)

Great Forgotten Films of the History of Cinema

Jueves 14/Thursday 14th • 21 h.

LA FRAGATA INFERNAL (1962) Peter Ustinov
(BILLY BUDD)

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

Viernes 15/Friday 15th • 21 h.

LA NOCHE DE LOS GIGANTES (1968) Robert Mulligan
(THE STALKING MOON)

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

Martes 19/Thursday 19th • 21 h.

CHARLY (1968) Ralph Nelson

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

Viernes 22/Friday 22th • 21 h.

ATRAPADOS EN EL ESPACIO (1969) John Sturges
(MAROONED)

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

Todas las proyecciones en la Sala Máxima del ESPACIO V CENTENARIO
(ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA en Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College (Av. de Madrid)

Free admission up to full room



Jueves 14 • 21 h.

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

Entrada libre hasta completar aforo

LA FRAGATA INFERNAL

(1962) • Gran Bretaña • 120 min.

Título Orig. Billy Budd. **Director.** Peter Ustinov. **Argumento.** La novela "Billy Budd, marinero" (*Billy Budd Foretopman*, 1889) de Herman Melville, y la obra teatral, inspirada en ella, de Louis O. Coxe y Robert Chapman. **Guión.** Peter Ustinov, DeWitt Bodeen y Peter Ustinov. **Fotografía.** Robert Krasker (2.35:1 Cinemascope - B/N). **Montaje.** Jack Harris. **Música.** Antony Hopkins. **Productor.** A. Ronald Lubin, Millard Kaufman y Peter Ustinov. **Producción.** Anglo-Allied Pictures. **Intérpretes.** Peter Ustinov (*capitán Edward Fairfax Vere*), Robert Ryan (*John Claggart*), Terence Stamp (*Billy Budd*), Melvyn Douglas (*Danser*), Paul Rogers (*Philip Seymour*), John Neville (*John Ratcliffe*), David McCallum (*Wyatt*), Ronald Lewis (*Jenkins*), Niall McGinnis (*capitán Graveling*), Ray McAnally (*O'Daniel*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



1 candidatura a los Oscars: Actor de reparto (Terence Stamp).

Película nº 6 de la filmografía de Peter Ustinov (de 9 como director)

Música de sala:

Ópera "Billy Budd" (1951)

Benjamin Britten.

La figura de Herman Melville (1819-1891) ha quedado asociada para siempre a su opus magna 'Moby Dick' (1851), publicada a los seis años de regresar a los Estados Unidos después de un largo periplo que le había llevado por distintos confines del planeta tierra. Impresa en papel a través de diversas editoriales de nuestro



país, 'Moby Dick' ha eclipsado otras publicaciones que comprometen a Melville en la autoría, afines a un ideario profundamente vinculado con la evaluación de la naturaleza del ser humano tantas veces esquivada al razonamiento lógico, y fiada a la ambigüedad y a la contradicción al situarse frente al espejo de una fe religiosa o de carácter místico. En ese empeño por dar a conocer al "otro" Melville, el que trata de escapar de la alargada sombra de 'Moby Dick', Alba Editorial ha sido el sello por antonomasia del escritor norteamericano del siglo XX, llegando a publicar, a fecha de hoy, una antología de cuentos breves y cuatro de sus novelas. La última de las que ha llegado al catálogo de Alba ha sido 'Billy Budd, marinero', obra publicada a título póstumo en 1924 y sujeta a diversas revisiones a partir de entonces en la medida que se quiso realizar un acercamiento lo más certero posible a una obra cuya escritura nunca llegaría a concluir Melville, a saber de su biógrafo, auténtico responsable de su descubrimiento entre el ingente material consultado para llevar a buen puerto su ambicioso proyecto. Semejante "revelación" acontecería en 1914, pero la cautela se impuso hasta diez años más tarde, en plena "fiebre" por querer reivindicar una obra como 'Moby Dick', que pasaría un tanto desapercibida durante su bautizo editorial.



Curiosamente, el año que Allied Artists estrenaría la adaptación cinematográfica de 'Billy Budd', llegaría a las librerías la edición de la que pasaba a ser considerada la versión "definitiva" del texto de Melville. Obviamente, el equipo de Allied Artists no trabajaría la primera de las traslaciones al celuloide de 'Billy Budd' a partir de esta postrera versión, sino que lo había hecho tomando como referencia anteriores ediciones, además de una obra teatral de idéntico nombre pergeñada por Robert H. Chapman y Louis O. Coxe. En cualquier caso, una feliz coincidencia que parecía destinada a favorecer su repercusión en taquilla. No obstante, en un año especialmente fértil en cuanto a producciones llamadas a ocupar un lugar en la historia cinematográfica, **LA FRAGATA INFERNAL** —su poco afortunado título de estreno en nuestro país— pasaría un tanto desapercibida y, al cabo, algunas voces —entre las que destaca la de el actor Jeff Bridges— tratarían de dimensionar la importancia del que sería el cuarto film dirigido por Peter Ustinov, asimismo guionista e intérprete en una función "representada" en alta mar, pero que mira sobre todo al interior de unos personajes "melvillianos" —en su acepción literaria—, a la estela de los operados en 'Moby Dick', 'Bartleby' y demás textos patrimonio del estadounidense. No por casualidad, el subtítulo que acompaña a la presente edición es el de 'Un relato desde dentro'. Un componente introspectivo que



define en parte la escritura de Melville, por el que el director, productor y guionista Robert Rossen sentiría una especial predilección, aunque el infortunio le perseguiría al correr de los años. Ninguna de sus dos tentativas por adaptar textos de Melville fructificaría.

En 1942 Robert Rossen, a instancias de la Warner, trabajó en un primer borrador de la adaptación de 'Moby Dick', cuyo proyecto en cuanto a dirección debía recaer en Lewis Milestone. Rossen completaría un total de ciento diecisiete páginas de guión, pero el productor Henry Blanke le conminó a que participara en la escritura de otro libreto sobre un proyecto que esta-

ba bastante más avanzado que el de 'Moby Dick', **Al filo de la oscuridad** (*Edge of darkness*, 1943), cuya dirección recalaría igualmente en Lewis Milestone. Tras el estreno de **Al filo de la oscuridad**, Rossen y Milestone volverían a colaborar en distintas ocasiones, si bien el proyecto de 'Moby Dick' —operando bajo el working title 'The Sea Devil'— quedaría aparcado hasta que John Huston, otrora guionista asalariado de la Warner, lo rescataría para una versión que se plasmaría en la gran pantalla a mediados los años cincuenta. Los archivos de la 'Margaret Henrick Library' levantan acta que Huston llegó a consultar el guión incompleto de 'Moby Dick' elaborado por Rossen, aunque acabaría decantándose por un planteamiento narrativo distinto que tuvo en Ray Radbury un colaborador de excepción. A las pocas fechas de la puesta de largo de la versión cinética más popular de **Moby Dick** —la de 1956—, el inexperto productor Frank Gilbert adquirió los derechos de la breve novela 'Billy Budd, marinero' y llegaría a un acuerdo con DeWitt Bodeen (asimilado a las películas de terror de la RKO) para escribir un primer tratamiento del guión. Aquella tentativa fracasaría, siendo Rossen, de regreso al «Universo Melville», quien quiso adaptar 'Billy Budd, marinero', aplicándose para la ocasión a colaborar con otro cineasta que operaba en las áreas de la dirección, la escritura de guiones y la interpretación: Peter Ustinov.

En los créditos iniciales de **LA FRAGATA INFERNAL** rezan los nombres de Ustinov y Bodeen en el apartado correspondiente al guión adaptado. Empero, cuando el film



se emitió por la televisión británica en los años sesenta el nombre de Bodeen se omitió en favor del de Rossen. Acaso demasiadas “paternidades” (alguna que otra “bastarda”) que acabarían afectando a la coherencia del conjunto. Con todo, **LA FRAGATA INFERNAL** sigue siendo el ejercicio cinematográfico mejor valorado de Ustinov tras las cámaras merced, tal como señalaba anteriormente, a un dispositivo “introspectivo” que camina hacia el espacio de un nihilismo privativo, por ejemplo, de **La colina de los diablo de acero** (*Men in war*, Anthony Mann, 1957) —en la que asimismo asoma el rostro de Robert Ryan— y de algunas películas dirigidas por el propio Rossen. Así se puede desprender de algunas líneas de diálogo, entre otras las que toman cuerpo en la voz del capitán Edwin Fairfax Vere (Ustinov) cuando espeta al maestro de armas John Claggart (Robert Ryan) que “usted vive sin esperanza” y éste le replica con la escueta frase “pero vivo”. Una vitalidad que tiene fecha de caducidad antes de tiempo cuando, de manera involuntaria, el rubicundo Billy Budd (un debutante Terence Stamp) mata a Claggart. A renglón seguido, Budd es juzgado por un improvisado tribunal militar que lo sentencia a muerte. Vere parece lamentarse de la decisión, buscando justificación en su perfil terrenal: “tan solo soy un hombre, incapaz de cumplir el trabajo de Dios... o del diablo”. Expresiones inherentes a Rossen, al igual que Melville analista



de la condición humana. Sin embargo, en su dispositivo narrativo en forma de guión, “desbrozaría” la cantidad enorme de referencias cultas —muchas de ellas relacionadas con los hombres y los acontecimientos que jalonan historias bélicas acontecidas en alta mar— que siembran el texto de Melville, incluida la que aparece reproducida en las últimas páginas del libro, la referencia al doctor Samuel Johnson y su célebre frase “*el patriotismo es el último refugio de los canallas*”. Una sentencia que sí quedaría consignada en el prólogo de **El hombre de Mackintosh** (*The Mackintosh man*, John Huston, 1973), expresada en boca del personaje encarnado por James Mason. Tanto el director de esta cinta, el propio Huston —funcionando a ambos lados de la cámara—, como Mason hubieran sido perfectamente válidos a la hora de participar en la puesta en marcha de la adaptación de ‘Billy Budd’, pero Allied Artists parecía complacida con la participación de Ustinov y Robert Ryan, principales focos de atención de **LA FRAGATA INFERNAL** que resiste el paso del tiempo conforme a una dialéctica alejada del canon hollywoodiense.

Texto (extractos):

Christian Aguilera, “La fragata infernal”, en www.cinearchivo.net

La “fragata infernal” a la que hace referencia el título español de este quinto trabajo como realizador del actor Peter Ustinov no es otra que “Indómito”, una creación de Herman Melville que en el film es rebautizada con el nombre de “Vengador”. Pero, como tantas otras veces, la versión cinematográfica no se sitúa entre las densas páginas de Melville sino entre las de una versión teatral de su novela ‘Billy Budd, marinero’, escrita ésta en 1889 y publicada póstumamente, en 1924. La obra constituye una clara muestra del pensamiento de Melville: la oposición entre un ser inocente y una sociedad cerrada, a veces hostil, siempre inhumana, que es una paráfrasis del concepto que el autor tenía del mundo de su tiempo (estoy convencido de que si Melville viviera hoy, su visión sería tan dura y amarga que se hallaría vinculada con la que tuvieron Bernhard o Cioran). *Billy Budd* (Terence Stamp), un joven que desconoce su edad y fue hallado en Bristol, de niño, en un cesto forrado de seda, trabaja como gaviero en un mercante llamado, curiosamente, “Derechos del Hombre”. La fragata “Vengador”, cuyo capitán, Vere (Peter Ustinov), tiene la orden de reforzar la flota británica frente a España y contra los franceses, sale al paso del mercante y recluta a la fuerza a *Billy*. Una vez a bordo de la fragata, la situación es, para *Billy Budd*, completamente distinta a como había sido en el “Derechos del Hombre”: la tripulación vive bajo el terror que le inspira *John Claggart* (Robert Ryan), un sargento despótico a quien le gusta abusar de su autoridad y azotar a menudo a los marineros. La llegada de *Billy Budd* al “Vengador” hace pensar en la aparición social de otro memorable inocente, *Gaspar Hauser*: igual que éste, *Billy* tiene un origen enigmático, y su actitud frente al orden y a las costumbres es la del inocente no contaminado aún por la civilización (en este caso por las leyes que rigen la vida en un barco de guerra de Su Majestad británica en el año del Señor de 1797). Un detalle inicial prueba su inocencia: desde la barca que lo lleva al “Vengador”, *Billy* se despide de sus amigos y dice adiós al barco en el que ha navegado hasta entonces: “Adiós, *Derechos del Hombre*”, dice; estas palabras, que no ha pronunciado más que como despedida, sin intención crítica, resultan sospechosas para el oficial que lo acompaña. *Billy* hallará en *Claggart* a su peor enemigo, ya que, como se dice en un momento de la obra, éste “odiaba una virtud que no poseía”. La atmósfera se va haciendo progresivamente más cargada e irrespirable, con azotes públicos, mentiras, crímenes encubiertos, abusos de poder, desprecios y conjuras, hasta que *Billy Budd* mata accidentalmente a *Claggart*, a quien, pese a todo, su natural bondad no le hacía ver como enemigo. Es el momento de plantear el dilema moral que, presumiblemente, es lo que más atrajo a Peter Ustinov a la hora de producir y realizar el film: el capitán y los oficiales saben que, en el fondo, *Billy* es inocente, pero el código militar exige la declaración de culpabilidad y la consiguiente ejecución: luchando contra sus escrúpulos, en contra de sus convicciones, Vere y sus oficiales declaran culpable a *Billy* y lo hacen ahorcar a la vista de toda la tripulación. La tensión que se crea a consecuencia del injusto ahorcamiento, del “crimen legal”, se rompe gracias al inesperado ataque de un barco francés, que obliga a los hombres a reaccionar luchando contra él.

Bien ayudado por una contrastada fotografía en blanco y negro de Robert Krasker y por la brillante interpretación del conjunto de los actores, Ustinov recrea sin excesiva dificultad ese drama de la inocencia imposible dentro de un mundo carente de humanidad. **LA FRAGATA INFERNAL** es un film sobrio, planificado con soltura, que centra su interés en el discurso (no en vano tiene sus mejores momentos en las secuencias de conversaciones y enfrentamientos personales: *Claggart con Billy*, *Claggart con su hombre de confianza*, *Billy con el hombre de confianza de Claggart*, *Vere con sus oficiales*). Robert Ryan compone a la perfección el papel de villano de la función, vestido de negro y con sombrero, aunque más inspirado en el *capitán Ahab* de 'Moby Dick' (en versión John Huston) que en la descripción efectuada por Melville en las páginas de su novela. Una película severa, funcional y eficaz, que cuenta con sus mayores bazas en la intensidad del discurso y en —insisto— la meritosa labor del conjunto de intérpretes. Lástima que la voz en off que se encarga de cerrarla atempere la violencia que surge espontánea contra ese ejercicio consciente de la injusticia; una voz que hace añorar los versos que cierran la obra de Melville¹.

Texto (extractos):

José M^o Latorre, "La fragata infernal: código militar", en rev. Dirigido, septiembre 1996.

La faceta como actor del británico Peter Ustinov es sobradamente conocida, aunque ya no lo es tanto su trayectoria profesional como guionista y realizador cinematográfico (por no hablar de su faceta como dramaturgo). Salvo error del que suscribe, casi ninguno de sus trabajos exclusivamente como guionista ha conocido estreno en España²; mientras que de sus ocho films como director, de los cuales también solía ser productor, guionista e intérprete, cuatro están estrenados entre nosotros y los otros cuatro no³. A falta de co-

1. Y que dicen así: "El bueno del capellán ha entrado en la celda solitaria / y reza aquí arrodillado por los que son como yo, Billy Budd. Pero mirad: / ¡Por la porta entra el brillo extraviado de la luna! / Toca el sable del guardián y tiñe la habitación / de plata pero morirá con la aurora del último día de Billy. / Mañana de mí una joya harán, / una perla colgando del extremo de la verga / como un pendiente que a Molly la de Bristol quise dar. / Es a mí, no la sentencia, lo que suspenderán. / ¡Ay,ay! Todo ha acabado; también yo debo acabar, / por la mañana temprano, de abajo hacia arriba. / Con el estómago vacío la cosa no valdrá igual. / Me darán un pedacito de galleta antes de marchar. / Seguro que un compañero me dará la copa final; / pero, apartando la cara al elevarme y al soltar, / ¡sólo Dios sabe quién me dará el tirón final! / No hay silbato para esas drizas. Pero ¿no es todo falaz? / Hay una nube en mis ojos; estoy soñando quizá. / ¿Un hacha para mi cable? ¿Todo a la deriva va? / El tambor toca al ponche, ¿y Billy no lo sabrá? / Pero Donald me ha prometido que junto a la tabla estará; / antes de hundirme tendré mano amiga que estrechar. / Pero no. Entonces habré muerto, si lo a vamos a pensar. / Recuerdo a Taff el galés cuando se hundió en el mar. / Y su mejilla era como la clavelina al brotar. / Pero a mí, a una hamaca me atarán y me lanzarán a la profundidad. / Brazas y brazas abajo, casi dormido voy a soñar. / No to que entra sigiloso. Centinela, ¿dónde estás? / Aflojame las cadenas en las muñecas, empújame con suavidad, / tengo sueño y las algas lodosas a mi alrededor se enrollarán". ('Billy Budd, marinero', edición de Bibliotex, 1998. Traducción de José Díaz Gutiérrez) [Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2017].

2. **The Way Ahead** (Carol Reed, 1944), **The True Glory** (Carol Reed y Garson Kanin, 1945) y **School for Scoundrels** (Robert Hamer, 1960). **Un cerebro millonario** (*Hot Millions*, 1968, Eric Till) sería la única excepción.

3. **Secret Flight / School for Secrets** (1946), **Vice Versa** (1948), **Private Angelo** (1949) y **Memed My Hawk** (1987).

nocer estos últimos, de no haber podido revisar desde hace años **Romanoff y Julieta** (*Romanoff and Juliet*, 1961) y **Pacto con el diablo** (*Hammersmith Is Out*, 1972), y de la mediocridad de **Lady L** (id., 1965), no resulta difícil señalar **LA FRAGATA INFERNAL** como su mejor película como realizador. **LA FRAGATA INFERNAL** es una adaptación del famoso relato de Herman Melville 'Billy Budd, marinero', si bien el film no parte tan sólo del mismo, sino también de una versión teatral, 'Billy Budd', escrita por Louis O. Coxe y Robert H. Chapman. Un dato que es imposible dejar de mencionar es que, si bien en los créditos sólo figuran como guionistas Ustinov y DeWitt Bodeen⁴, parece ser que Robert Rossen también intervino como coguionista en el proyecto. Desconociendo cuál fue la aportación exacta de Coxe, Chapman, Ustinov, Bodeen y Rossen a esta lectura fílmica de la extraordinaria obra de Melville (tantos nombres y filtros desaconsejan pronunciarse de forma rotunda al respecto), resultaría fácil especular con la posibilidad de que Rossen viera en el personaje de *Billy Budd* uno de los héroes que pueblan su filmografía, vencidos por las circunstancias y que luchan por mantener su integridad en el más adverso de los contextos. Tampoco sería demasiado arriesgado aventurar que el hecho de que **LA FRAGATA INFERNAL** no parta sólo del original de Melville, sino de una versión teatral del mismo, unido a la ya apuntada faceta de Ustinov como dramaturgo, es lo que le confiere su tono cerrado, agobiante y claustrofóbico, bastante insólito para tratarse de un relato ambientado a bordo de un velero en medio de la inmensidad del océano, sin que eso suponga ni mucho menos que nos hallemos ante una película teatral, dicho en el sentido más peyorativo, menos cinematográfico, del término. Del mismo modo que el relato de Melville consiste en una narración casi periodística, que a ratos parece hecha en primera persona por un testigo presencial de la tragedia de *Billy Budd, el Marinero Apuesto* que acabó siendo una víctima inocente del destino, el film de Ustinov también concede una gran importancia a la palabra y la oralidad: en los títulos de crédito, superpuestos sobre la imagen de un velero navegando, los nombres de los actores van apareciendo en pantalla mientras se oyen en off las voces de los mismos diciendo el nombre de su personaje y su rango en los dos barcos donde transcurre la acción.

En cierto sentido, **LA FRAGATA INFERNAL** puede verse como una película cuyo eje dramático gira alrededor del uso de la palabra. El marinero *Billy Budd* (Terence Stamp, en su debut en el cine) es un muchacho de una bondad casi angélica cuyo único defecto es su tendencia a tartamudear en momentos de tensión. Por el contrario, su antagonista, el sargento *Claggart* (Robert Ryan), maestro de armas del buque, es un personaje dotado para la oratoria: temido y odiado a partes iguales por la tripu-

4. Firmante de libretos tan dispares como los de **La mujer pantera** (*Cat People*, 1942, Jacques Tourneur), **La séptima víctima** (*The seventh victim*, Mark Robson, 1943), **The Yellow Canary** (Herbert Wilcox, 1943), **The Curse of the Cat People** (Robert Wise y Gunther V. Fritsch, 1944), **Su milagro de amor** (*The Enchanted Cottage*, 1945, John Cromwell), **Mi corazón te guía** (*Night Song*, 1947, John Cromwell) o **Nunca la olvidaré** (*I Remember Mama*, 1948, George Stevens).



lación, cuando habla sus palabras cortan como cuchillas. Precisamente el principal conflicto moral se produce como consecuencia del choque entre la incapacidad para expresarse con fluidez de *Billy* y la pericia de *Claggart* para herir los sentimientos de los demás con sus palabras: *Claggart* acusa a *Billy* de estar instigando un motín entre la tripulación ante el comandante del barco, el capitán *Edward Fairfax Vere* (Peter Ustinov), y *Billy*, incapaz de replicar verbalmente, lo hace físicamente golpeando a *Claggart*, con tan mala fortuna que este último se hiere en la cabeza y muere. En consecuencia, *Billy* es sometido a un rápido consejo de guerra, y a pesar de contar con las simpatías del capitán *Vere* y del resto de oficiales del buque que componen el tribunal, conscientes de la bondad de *Billy*, del temperamento insidioso de *Claggart* y el carácter accidental de su muerte, no tienen más remedio que condenarle a morir en la horca al amanecer: su país está en guerra con los franceses, el barco navega bajo las directrices del código de justicia militar, *Billy* ha quebrantado la cadena de mando matando a un superior, y noticias de recientes motines de la tripulación en otros buques de guerra recomiendan que cualquier sublevación sea rápidamente reprimida y castigada de manera ejemplar.

Lo que **LA FRAGATA INFERNAL** tiene de generosa diatriba contra la pena capital bastaría para ganarse las simpatías de espectadores “comprometidos”, pero ver en el film (o en la novela de Melville) solamente eso supone limitar su alcance a la mera denuncia de una injusticia. Para desgracia de dogmáticos y progresistas de salón, y por

suerte para los amantes del buen cine, la película va mucho más allá, recogiendo lo que el libro de Melville atesora de terrible retrato social y de brillante perfil de la psicología humana. Si bien a simple vista la conducta de *Billy* puede parecer admirable y la de *Claggart*, despreciable, no es menos cierto que ambos son polos opuestos de comportamiento en un mundo donde las fronteras entre lo bueno y lo malo están muy difusas: como afirma el capitán Vere, la excesiva bondad de *Billy* es tan inhumana como la excesiva malicia de *Claggart*. Al final, tan humanas acaban resultando las razones que conducen a los oficiales a dictar la sentencia de muerte de *Billy* (ejecutar a un inocente a cambio de evitar la propagación de un motín), como las reacciones viscerales de los marineros ante la ejecución de *Billy* (en un primer momento, su actitud es de alegría al saber que la víctima del reo es el odiado *Claggart*; luego, al conocer que ese reo es *Billy* pasan a la indignación: resulta inolvidable su gesto final, cuando tras la muerte de *Billy* en la horca, y a punto de ser acibillados por los soldados, están a punto de amotinarse, desobedeciendo las órdenes de repeler el ataque del barco francés, y haciéndolo finalmente no por obediencia, sino para dar su merecido a los franceses “por haber llegado tarde”). Lo más aterrador de la obra de Melville, y que el film de Ustinov sabe reflejar tan bien, reside en que la crueldad despiadada de un modo de vida que favorece la existencia de personas como *Claggart* y el asesinato legal de inocentes como *Billy* se encuentra tan arraigada en las mentes y espíritus de quienes viven bajo ese yugo, que es capaz de someter tanto a la tripulación del barco (temerosa de recibir un terrible castigo corporal en cualquier momento) como alguien tan sensato y en absoluto despótico como el capitán Vere (sometido a su pesar al código de justicia militar).

LA FRAGATA INFERNAL parece rodada como si fuera un film ‘noir’ en alta mar. Juegan en este sentido la extraordinaria fotografía en blanco y negro de Robert Krasker o la presencia de Robert Ryan en el reparto, y en este punto cabe preguntarse si ello fue influencia de la participación no acreditada de Rossen en el guión. En cualquier caso, la película brilla con luz propia gracias al talento de Ustinov para extraer densidad de cada encuadre, demostrando un dominio de la dirección de actores (todos admirables) y un gran sentido de la construcción del plano, de tal manera que gestos y miradas acaban hilvanando un discurso lleno de sugerencias: la despedida de *Billy* del barco donde servía (“¡Adiós, Derechos del Hombre!”), que es interpretada como subversiva por el oficial que le custodia; *Billy* volviéndose hacia el ‘Derechos del Hombre’ mientras presencia el azotamiento de un marino; las miradas de *Claggart* sobre *Billy*, a medio camino entre el desprecio y una velada atracción homosexual; la sonrisa final de *Claggart* antes de morir, quien con su último suspiro es consciente de que con su sacrificio habrá logrado mancillar la inalcanzable inocencia de *Billy*...

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “La fragata infernal”, en rev. Dirigido, junio 2006.



STM(R1548)

Viernes 15 • 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina
en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

LA NOCHE DE LOS GIGANTES
(1968) • EE.UU. • 109 min.

Título Orig. The stalking moon. **Director.** Robert Mulligan. **Argumento.** La novela homónima (1965) de Theodore Victor Olsen. **Guión.** Wendell Mayes y Alvin Sargent (& Horton Foote). **Fotografía.** Charles Lang (2.35:1 Panavisión - Technicolor). **Montaje.** Aaron Stell. **Música.** Fred Karlin. **Productor.** Alan J. Pakula. **Producción.** National General Pictures. **Intérpretes.** Gregory Peck (*Sam Varner*), Eva Marie Saint (*Sarah Carver*), Robert Forster (*Nick Tana*), Russell Thorson (*Ned*), Noland Clay (*el niño*), Frank Silvera (*el comandante*), Lonny Chapman (*Purdue*), Lou Frizzell (*el jefe de estación*), Henry Beckman (*sargento Rudabaugh*), Nathaniel Narciso (*Salvaje*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 11 de la filmografía de Robert Mulligan (de 20 como director en cine)

Música de sala:

La noche de los gigantes (*The stalking moon*, 1968) de Robert Mulligan
Banda sonora original de **Fred Karlin**

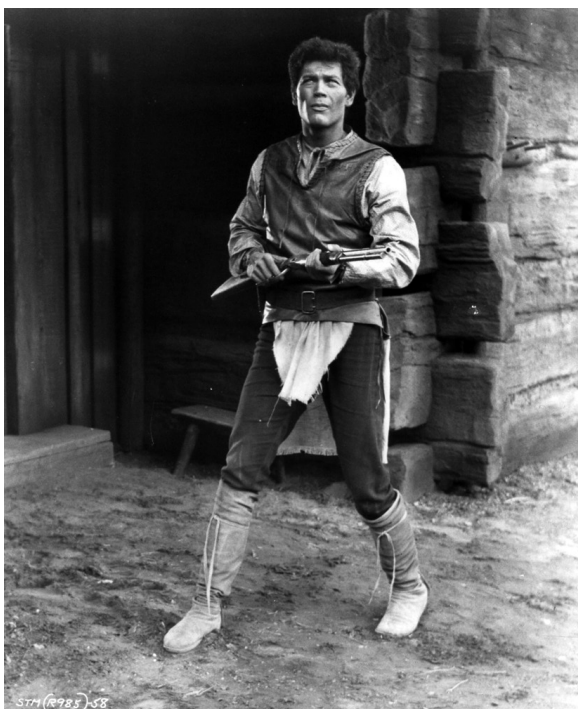
Aunque en **LA NOCHE DE LOS GIGANTES** predominan los exteriores, se trata de un western claustrofóbico, tanto o más que algunos notables precedentes en este sentido: p.ej., **Perseguido** (*Pursued*, Raoul Walsh, 1947), **El pistolero** (*The gunfighter*, Henry King, 1950) y **Sólo el valiente** (*Only the valiant*, 1951) y **Chuka** (*id.*, 1967), ambos rodados por Gordon Douglas. El film de Robert Mulligan, o de Alan J. Pakula y Robert Mulligan, no tiene nada que ver con ellos, salvo en lo referente a la sensación de claustrofobia que transmite casi plano a plano. Cada película contiene la propia explicación de que así sea, y en el caso de **LA NOCHE DE LOS GIGANTES** confluyen al menos tres causas. Por una parte, sus características argumentales, incluso su tema: un hombre,



Sam Verner (Gregory Peck), que deja el ejército, donde ha estado trabajando como explorador durante quince años, presta su ayuda a una mujer blanca, *Sarah Carver* (Eva Marie Saint), liberada de un largo cautiverio con los apaches, así como al hijo de ésta, para sacarlos del territorio de Arizona, pero el padre del niño, un jefe indio al que llaman *Salvaje*, los sigue con el propósito de recuperar a su hijo, dejando tras él un rastro de cadáveres; su itinerario pasa por numerosos exteriores, por una estación de posta para diligencias, por una estación de tren que

aparece como perdida, casi como una anomalía, en medio de un desolado paisaje y por un pequeño rancho situado al pie de las montañas, donde se agudizará, si cabe, el tono claustrofóbico. Los exteriores poseen la misma función que los interiores: son lugares de paso hasta la llegada de los personajes al rancho que posee *Sam Verner* en Nuevo México, y sobre ellos se cierne, asimismo, la idea de la persecución, del peligro; los paisajes se convierten, así, en unos lugares donde el perseguidor puede aparecer en cualquier momento, y, por ello, las panorámicas (reforzadas a veces por la estética, propia de la época en que el film fue realizado, del zoom y los encuadres con teleobjetivo) dejan de ser lo que solían significar en el western para transformarse en generadoras de tensión: no hay una vinculación de los personajes con la naturaleza, sino un retrato de ésta al servicio de la estrategia de *Salvaje* (cuya presencia no se hace física hasta el último tramo del relato; durante la mayor parte del film basta con el temor que infunde en los otros). La trama es, pues, un itinerario servido a la vez por un alejamiento y una persecución, en los que el paisaje adquiere un carácter opresivo, cerrado a pesar de los espacios abiertos, y cuando todo va a confluir finalmente en el mismo decorado (el rancho de *Sam Verner*) se agudiza: el interior es angosto y las montañas que lo rodean lo empequeñecen aún más. Hay un detalle sonoro que contribuye a reforzar el relato: de vez en cuando, la música incluye una percusión que recuerda el sonido de una serpien-

te de cascabel: la serpiente como amenaza: la serpiente como retrato del perseguidor. Un realizador con más sentido paisajístico que Robert Mulligan, y más dotado asimismo para crear tensión, habría sabido potenciar mejor esas características, pero aun así el film se distingue por su atmósfera malsana, más intensa que en otros films del cineasta. Sin embargo, no se puede obviar que Mulligan rebajó la intensidad en algunos momentos sirviéndose del zoom para destacar o subrayar las expresiones de los actores. ¿Por qué llamar la atención hacia una mue-



ca, un gesto o una mirada cuando se han podido apreciar en un plano general y han ejercido en éste su función dramática? Por lo general son rémoras arrastradas desde los films urbanos de Mulligan/Pakula y que, por fortuna, no siempre aparecen para malograr el efecto de buenos momentos, como habría sucedido si se hubiese insertado un zoom en el plano fijo que muestra cómo la diligencia en la que viajan Sara y su hijo se aleja, vista desde la perspectiva de Sam Verner.

La segunda causa se encuentra en la labor de los intérpretes, quienes en todo momento parecían haber comprendido que el laconismo era la mejor forma de contribuir a la creación de esa atmósfera: un sombrío Gregory Peck que se toma demasiado tiempo para expresar sus ideas o sus proyectos, y una Eva Marie Saint que combina bien los silencios con una expresión doliente en la que se reflejan el sufrimiento pasado y la incertidumbre ante el presente y el futuro; pero también los actores secundarios, tipos adheridos al decorado en que les toca moverse, como una parte más de él.

¿Por qué he comentado antes que **LA NOCHE DE LOS GIGANTES** es un film de Robert Mulligan, o de Pakula y Mulligan? Aquí entra la tercera explicación de la claustrofobia que transmite. En todos los trabajos de Mulligan que contaban con Pakula como productor (dejando aparte **El precio del éxito**/*Fear strikes out*, 1966, su primera película en colaboración, donde ya se hacía notar su gusto por los relatos tensos y



claustrofóbicos, abarcan un arco temporal que va de 1962 a 1969), el peso del diseño de producción era tan decisivo de cara al resultado como la propia puesta en escena. Y una de las características de ese diseño fue precisamente jugar con los espacios cerrados y tratar de convertir interiores y exteriores en una prisión moral para los personajes, hasta el punto de que pocas veces en el cine americano de los años sesenta la ciudad y el trabajo aparecieron mostrados como una cárcel existencial con tanta insistencia como en algunos de aquellos films: la soledad de la pareja en la jungla urbana de **Perdidos en la gran ciudad** (*The rat race*, 1960) y **Amores con un extraño** (*Love with a proper stranger*, 1964), la asfixiante población sureña de **Matar un ruiseñor** (*To kill a mockingbird*, 1962) y el entorno de la protagonista de **La rebelde** (*Inside Daisy Clover*, 1966) constituyen pruebas de ello. **LA NOCHE DE LOS GIGANTES** no fue una excepción. Está claro que Pakula y Mulligan se plantearon el film como otro giro temático sobre la soledad en un ambiente hostil, donde las tormentas de polvo, el silbido del viento, el recelo y el temor son los acompañantes de los personajes, dando pie para el surgimiento de otros temas complementarios que van desde el racismo hasta la asunción del compromiso ante la libertad: ante la vida.

Texto (extractos):

José M^º Latorre, "La noche de los gigantes", en rev. Dirigido, enero 2009.

Robert Mulligan era un director extraño en su contexto, quizás por su sensibilidad elusiva, en ese universo tendente al realismo asfixiante de la primera Generación de la Televisión cuyas fugas hacia lo extraño son tan contadas como el **Plan diabólico** (*Seconds*, 1966) de John Frankenheimer, aunque esa, en realidad, sea otra cosa, igual de asfixiante y realista a su manera. Hay en él y en su cine un algo intangible que lo acerca a lo fantástico en películas cuya naturaleza no corresponde (...) películas fantástique por aproximación (...) donde el elemento inquietante, siniestro, no es central



del relato sino esquinado, oblicuo y esta cualidad fantástique depende de modo primordial de su puesta en escena, con su gramática visual. El gótico sureño de **Matar un ruiseñor** (1962), el noir metafísico, con fugas, de **El hombre clave** (*The nickel ride*, 1974) o este western rodado como un film de terror, de inquietante textura pesadillesca. En todas ellas, inclúyase **El otro** (*The other*, 1972), se certifica la cercanía estético-espiritual de Mulligan con respecto a lo onírico y lo tortuoso, capaz de transformar en un cuento siniestro materiales partiendo de géneros diversos.

Lo fantástico, lo dislocado y perturbador, está en la mirada de Mulligan, en sus decisiones como cineasta a la hora de trabajar con los elementos internos y externos del plano y en la cadencia de la narración pero no tanto en las historias. Tomando **LA NOCHE DE LOS GIGANTES** su historia es mínima, progresivamente despojada y abstracta, sobre la obsesiva persecución que sobre su mujer e hijo, blancos, emprende un jefe indio fugado de una reserva —al igual que el *Ulzana* de **La venganza de Ulzana** (*Ulzana's raid*, 1972), un western más fantasmagórico de lo que puede dar a entender su crudo acabado, típico del Robert Aldrich de los 70— que encontrará la oposición del antiguo explorador del ejército encarnado por Gregory Peck en una suerte de sublimación lacónica de su personalidad en pantalla.

Mulligan reduce los espacios de la película, concentrándola hacia su clímax final donde el enfrentamiento se reduce a dos fuerzas opuestas —dos masculinidades inclu-



so— que representan culturas en conflicto que descarnan el espacio abierto del western clásico, oscureciéndolo mediante el contacto con toda una serie de modismos propios del terror. José Havel escribía en el n° 3 de la revista 'Neville' que **LA NOCHE DE LOS GIGANTES** significa “una muestra insólita dentro del cine del Oeste, brillante en su tratamiento de la naturaleza salvaje y en el realismo físico del padecimiento de los personajes, casi metafísica en su reflexión en torno al tema de la identidad cultural”. Si el análisis es brillante en su capacidad de síntesis, más discutible resulta lo de la “muestra insólita”, no porque no sea cierto sino porque en el western de finales de los 60 prácticamente todo era insólito. El impacto del western italiano, del spaghetti-western, había sido devastador para las estructuras clásicas del género en Norteamérica y este trataba de reconvertirse buscando una nueva identidad post-Sergio Leone donde cabía por igual el tebeísmo de **Cometieron dos errores** (*Hang'em high*, 1970) de Ted Post, el realismo sentimental de **El más valiente entre mil** (*Will Penny*, 1968) de Tom Gries, la épica romántico-sangrienta de **Grupo Salvaje** (*The wild bunch*, 1969) de Sam Peckinpah, no en vano todas dirigidas por cineastas envueltos en mayor o menor grado con la televisión, o la aventura de regusto pulp de **El oro de Mackenna** (*Mackenna's gold*, 1969), dirigida por el británico John Lee Thompson y también protagonizada por Peck.

Asimismo, el aspecto fantaterrorífico puede ser cuestionado a la luz de la influencia europea, ya que el spaghetti-western poseía una raíz gotizante, llena de 'revenants' pistoleros y texturas permeables al cine de horror que a finales de los 60, en paralelo al

film de Mulligan, eclosionaba en trabajos prodigiosos como **... Y Dios dijo a Cain** (...E Dio disse a Caino, 1969) rodado por Antonio Margheriti. Se podría aducir, por igual, que existe una tradición (más o menos) de lo que se ha llamado el 'Weird Western', el western raro, que desde ese hummus extravagante de la serie B, o incluso remontándonos a la cultura del serial de los 30 con la pulp **The Phantom Empire**, enfrentó a los cowboys contra vampiros, hombres lobos o criaturas y misterios sobrenaturales de irresistible tono naïf. Si incrustamos (¿por qué no?) **LA NOCHE DE LOS GIGANTES** en este mundo del 'Weird Western' bien podríamos decir que su especificidad viene dada por su carácter trascendente: el primer western que se toma en serio y a conciencia su condición transgenérica, su carácter de relato de horror/fantasia incrustado en el marco general del western favoreciendo con ello, por ejemplo, la decidida inmersión de Clint Eastwood en esta mixtura dentro de la cual alumbrará **Infierno de cobardes** (*High plains drifter*, 1972), **El jinete pálido** (*Pale rider*, 1985) e incluso **Sin perdón** (*Unforgiven*, 1992).

Con unos diálogos mínimos y sintéticos, **LA NOCHE DE LOS GIGANTES** es un film de gran riqueza que admite varias lecturas. De un lado, la propiamente ligada al universo western: se trataría de un versión invertida de **Centauros del desierto** (*The searchers*, 1956), comenzando donde concluía el mítico film fordiano, con el ataque a un campamento indio y la liberación de los blancos cautivos. Por otro, la referencial: sus creadores se habrían visto influidos, conscientemente o no, por las producciones fantásticas de Val Lewton (*Salvaje* es prácticamente invisible durante toda la película, y su presencia resulta increíblemente amenazante, hasta el punto de que a su lado Peck parece apocado). Quizá haya también una influencia de **El cabo del terror** (*Cape fear*, John Lee Thompson, 1962), donde el mismo actor se veía también amenazado e intentaba defender a su mujer contra un terrible adversario; es casi una transposición del mismo tema en clave de western, lo que explica ciertas características muy de thriller que se perciben en el film de Mulligan. Por último, la metafórica: cabría considerar también la obra que nos ocupa como una de las primeras películas -thrillers, sobre todo-, con una lectura ecologista-medioambiental, a la par que política, donde criaturas llegadas de una naturaleza asolada o de razas diezmadas, ambas por la acción salvaje del hombre (blanco), se vengan de este de forma atroz.

LA NOCHE DE LOS GIGANTES es, por todo lo expuesto, un film insólito, singular y uno de los ejercicios de funambulismo del género western más arriesgados y mejor resueltos de los últimos decenios.

Texto (extractos):

Adrián Sánchez, "La noche de los gigantes", en www.cinearchivo.net

Christian Aguilera, **La generación de la televisión:**

la conciencia liberal del cine norteamericano, Ed. 2001, 2000.

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



Martes 19 • 21 h.

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

Entrada libre hasta completar aforo

CHARLY

(1968) • EE.UU. • 103 min.

Título Orig. Charly. **Director.** Ralph Nelson.

Argumento. El relato (1958) y posterior novela (1966) "Flores para Algernon" (*Flowers for Algernon*) de Daniel Keyes.

Guión. Stirling Silliphant. **Fotografía.** Arthur J. Ornitz (2.35:1 Techniscope - Technicolor).

Montaje. Frederic Steinkamp. **Música.**

Ravi Shankar. **Productor.** Ralph Nelson y Selig Seligman. **Producción.** ABC Pictures –

Robertson and Associates – Selmur Productions. **Intérpretes.** Cliff Robertson (*Charly Gordon*), Claire Bloom (*Alice Kinnian*), Lilia Skala (*dra. Anna Strauss*), Leon Janney (*dr. Richard Nemur*), Ruth White (*sra. Apple*), Dick Van Patten (*Bert*), Edward McNally (*Gimpy*), Barney Martin (*Hank*), William Dwyer (*Joey*), Dan Morgan (*Paddy*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**

1 Oscar: Actor principal (Cliff Robertson).

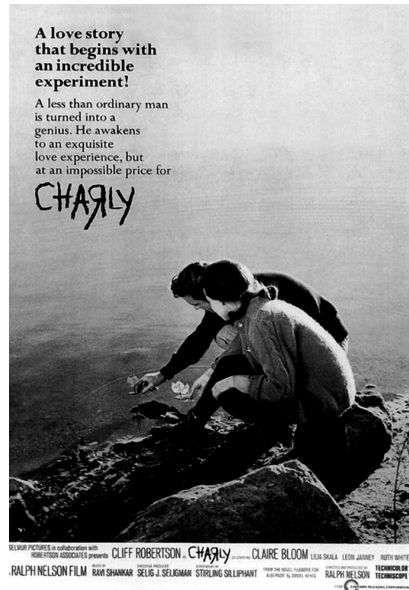
Película nº 9 de la filmografía de Ralph Nelson (de 16 como director de cine)

Música de sala:

"Bridges. The Best of Ravi Shankar" (2001)

Ravi Shankar

Actor teatral durante su etapa juvenil, Ralph Nelson nació el 12 de agosto de 1916, en Nueva York. A pesar de ser el miembro de mayor edad de la Generación de la Televisión, Nelson hizo efectivo su ingreso en el mundo del cine cuando ya había cumplido los cuarenta y cinco años. Atrás quedaba una larga experiencia vital y profesional, que comprendía desde sus problemas con la justicia por hurtos de pequeña consideración hasta su paso por Broadway como actor teatral especializado en el repertorio





shakespeariano ('Hamlet', 'La fierecilla domada', 'Romeo y Julieta') en los años treinta. Reclamado por el ejército de su país, Ralph Nelson accedería al puesto de instructor de vuelo durante la Segunda Guerra Mundial. Para el polifacético cineasta de origen escandinavo, la contienda bélica tan sólo supuso un paréntesis a su frenética actividad escénica, aunque en su nueva etapa como civil se decantaría por escribir sus propias obras teatrales. Ante la imposibilidad de ver estrenadas en condiciones algunas de sus piezas teatrales, Ralph Nelson probaría fortuna en la televisión, medio en el que no tardaría en responsabilizarse de la dirección y producción de series o espacios dramáticos como "Mama", "Kraft Theatre", "The Twilight zone" o "Playhouse 90". Precisamente sería en este último espacio de la CBS en el que Nelson, desde su condición de director titular —junto con Arthur Penn y John Frankenheimer— acometió la puesta en escena de "Requiem por un peso pesado" (1956), por la que obtendría un premio Emmy en su categoría. Seis años más tarde, el mismo material de partida sobre el mundo del boxeo que había confeccionado Rod Serling —asimismo creador de la serie "The Twilight zone", para la que Nelson rodaría diversos capítulos— valdría para procurarse su debut en el medio cinematográfico con idéntico protagonista, Anthony Quinn.

En función de su tardío ingreso en la nómina de directores, Ralph Nelson abordó la práctica cinematográfica sin la determinación y la inquietud propia de los jóvenes que habían sido sus compañeros en los dramáticos televisivos —algunos, como en el



caso de John Frankenheimer, eran catorce años menor que él—. No obstante, Ralph Nelson contribuyó en buena medida a diseñar un nuevo escenario para la industria cinematográfica una vez finiquitada la política de Estudios. A tal efecto, Nelson ayudaría a potenciar la presencia de actores de raza negra —hasta entonces relegados mayoritariamente a papeles secundarios—, como Sidney Poitier, con quien trabajará en **Los lirios del valle** (*Lilies of the field*, 1963). Pero al margen de este talante liberal inherente a su generación, Ralph Nelson se vio en exceso condicionado a un material que ya había sido consensuado por los productores, guionistas y/o los actores principales: una dinámica habitual que Nelson parecía aceptar con cierta resignación.

Durante sus primeros años de asentamiento en el mundo del celuloide, el cineasta alimentaba la posibilidad de llevar a cabo la adaptación a la gran pantalla del relato corto de Daniel Keyes 'Flores para Algernon'. Cliff Robertson fue su principal benefactor, ya que había adquirido los derechos de la obra en 1963, dos años después de que hubiera interpretado una versión televisiva bautizada como 'The Two Worlds of Charly Gordon' (1961) dentro del programa 'U.S. Steel Hour'. El título de este dramático exhibido en la pequeña pantalla, hacía referencia al personaje central de la historia, un retrasado mental que desarrolla un coeficiente de inteligencia propio de un genio tras someterse a una operación por la que ya había pasado satisfactoriamente el ratón *Algernon*. A petición de Robertson, William Goldman escribió un primer tratamiento



del guión que quedaría invalidado al entrar en juego Stirling Silliphant, un escritor con mayor experiencia dentro del medio. Una vez concluido el borrador del guión de Silliphant, Nelson entraría en el proyecto que se convertiría en **CHARLY**, uno de sus trabajos mejor resueltos —la sincera emoción que destila este film lo emparenta con obras de Delmer Daves o el mismísimo King Vidor— y que brindaría un Oscar a Robertson como mejor intérprete, al igual que había acontecido con Sidney Poitier en **Los lirios del valle**.



En **CHARLY** no falta la capacidad de Nelson para la experimentación que ya había apuntado en **Los pasos del destino** (*Fate is the hunter*, 1964) y **El último homicidio** (*Once a thief*, 1965), desde el empleo de la 'split screen' o pantalla dividida, hasta la búsqueda de una original partitura musical cortesía del hindú Ravi Shankar o la concreción de un diseño artístico que remite a un espacio aséptico, con el predominio de tonalidades neutras. A partir de **CHARLY**, Ralph Nelson se situaría en una nueva dimensión como cineasta que no tardaría en dinamitar al inscribirse en un modelo de producción en el que primara la denuncia social pero con un tratamiento de la violencia que seguía la estela de la estética impuesta a finales de los años sesenta y principio de los setenta por cineastas como John Boorman, Sam Peckinpah, Robert Aldrich o Don Siegel, entre otros.

Texto (extractos):

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

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



Viernes 22 • 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina
en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

ATRAPADOS EN EL ESPACIO
(1969) • EE.UU. • 125 min.

Título Orig. Marooned. **Director.** John Sturges. **Argumento.** La novela homónima (1964) de Martin Caidin. **Guión.** Mayo Simon. **Fotografía.** Daniel L. Fapp (2.35:1 Panavisión - Technicolor). **Montaje.** Walter Thompson. **Productor.** M.J. Frankovich y Frank Capra Jr. **Producción.** Columbia – Frankovich Productions. **Intérpretes.** Gregory Peck (*Charles Keith*), Richard Crenna (*Jim Pruett*), David Jansen (*Ted Dougherty*), James Franciscus (*Clayton Stone*), Gene Hackman (*Buzz Lloyd*), Lee Grant (*Celia Pruett*), Nancy Kovack (*Teresa Stone*), Mariette Hartley (*Betty Lloyd*), Scott Brady (*responsable de relaciones públicas*), Frank Martin (*responsable Fuerza Aerea*), Craig Huebing (*director de vuelo*), Vincent Van Lynn (*periodista*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



1 Oscar: Efectos especiales (Robie Robinson)

2 candidaturas: Fotografía y Sonido (Les Fresholtz y Arthur Piantadosi).

Película n° 40 de la filmografía de John Sturges (de 44 como director)

Música de sala:

Estación 3 ultrasecreto (*The Satan bug*, 1965) de John Sturges

Banda sonora original de **Jerry Goldsmith**

Una avería impide el regreso a la Tierra de una nave-laboratorio con tres astronautas, cumplidos cinco de los siete meses que debía permanecer en el espacio como ensayo para próximos viajes de larga duración. La NASA, en contra de la primera decisión de dejarlos morir, trata de poner en marcha un plan de rescate. Dicho plan deberá hacer frente a dos graves problemas: un huracán que obstaculiza el lanzamiento de la



cápsula espacial encargada de ello, pilotada por *Ted Dougherty* (David Janssen); y el inminente agotamiento del suministro de aire dentro de la nave averiada, menos del necesario para que los tres viajeros puedan ser rescatados. Eso resume la propuesta de **ATRAPADOS EN EL ESPACIO**: un brillante juego de doble y paralela tensión temporal: de lucha contra el tiempo. Dadas las características argumentales del film, esta vez se encuentran más justificados que en otras ocasiones los abundantes planos de monitores, señalizaciones, mandos, botones y escotillas, heredados de la iconografía de las películas “de submarinos” (el magnífico trabajo anterior de su realizador, John Sturges, fue precisamente una de ellas, **Estación polar Zebra**, *Ice Station Zebra*, 1968), porque el flujo narrativo o, si se prefiere, la debida intensidad depende de esa mecánica antes que de los personajes, sometidos al peso de una situación casi única; los que más aparecen en escena, aparte de los anónimos figurantes encargados de llenar la sala de control de la NASA, son *Charles Keith* (Gregory Peck), que dirige con expresión cejijunta las operaciones mostrando su preocupación, su modo de debatirse entre las exigencias del deber y sus convicciones humanitarias, y tres astronautas: *Jim Pruett* (Richard Crenna), *Clayton Stone* (James Franciscus) y *Buzz Lloyd* (Gene Hackman); y puesto que las operaciones están efectuadas en el nombre de la mecánica funcional de la tarea y en la invocación de la responsabilidad histórica en la llamada carrera



espacial, aparecen también las esposas de los atribulados astronautas, que introducen en el relato un aspecto humano, como correspondería a un melodrama. En un relato así es importante la creación de una atmósfera claustrofóbica, de manera especial en lo que respecta a la situación de los tres astronautas, con la nave paralizada y el continuo descenso del aire; John Sturges ya lo había logrado en algunos de sus westerns (la emboscada india de **Fort Bravo**/*Escape from Fort Bravo*, 1953, y la parte final de **El**



último tren de Gun Hill/*Last Train from Gun Hill*, 1959), así como en **Astucia de mujer** (*Jeopardy*, 1953) y en una película enmarcada en un paisaje desértico **Conspiración de silencio** (*Bad Day Black Rock*, 1954) que tenía mucho de opresivo.

El film contiene un guiño argumental al compañerismo de los astronautas en apuros, dejando de lado el enfrentamiento táctico, en el nombre de la fuerza y el poder, de la URSS y Estados Unidos con respecto a la carrera espacial: en cierto momento, los tripulantes de una nave rusa se esfuerzan por prestar su apoyo a los norteamericanos atrapados, en lo que es un pequeño discurso de buena voluntad que intenta colocar unas gotas de humanismo en un relato que se distingue por su frialdad; a veces parece la visualización de un informe a la que, sin embargo, hay que agradecer detalles como que la rememoración de los paisajes terrestres por parte de los astronautas sea solo verbal y que la única visualización a este respecto sea la luz de San Diego vista desde el espacio (una forma de mostrar lo que separa a la Tierra de los atrapados, de mostrar una proximidad que, dada la situación que padecen, tiene mucho de lejanía inalcanzable, o una lejanía que, pese a todo, todavía parece estar al alcance de la mano), o el recurso a las sombras en la secuencia en que *Charles Keith* informa a *Celia Pruett* (Lee Grant) de la muerte de su marido (una muerte a la que Sturges dedica uno hermoso plano: el cadáver del astronauta, enfundado en el traje espacial, alejándose

de la nave). **ATRAPADOS EN EL ESPACIO** se asemeja un poco, en lo que respecta a su narración y a la construcción de los encuadres, en los que Sturges volcó su gusto geométrico, presente incluso en sus westerns, a una película casi olvidada de este realizador, la interesante **Estación 3 Ultrasecreto** (*The Satan Bug*, 1965), también por sus pinceladas oficialistas y por la “fisicidad” de algunos momentos, en concreto los vinculados con el huracán.

Texto (extractos):

José M^o Latorre, “Atrapados en el espacio”, en rev. Dirigido, junio 2012.

Selección y montaje de textos e imágenes:

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

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

Imprenta del Arco

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

In memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,

Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez



Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 18

Miércoles 27 de septiembre, a las 17 h.

EL CINE DE ARTHUR PENN

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Todas las proyecciones en la Sala Máxima de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA
(Av. de Madrid) Entrada libre hasta completar aforo
*All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College (Av. de Madrid)
Free admission up to full room*

Organiza:
CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

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

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



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR



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