

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



ABRIL-MAYO 2022

MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (XI):

WILLIAM WYLER

(3ª PARTE: LOS AÑOS 50)

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

EN
A CAPILLA
 ntrarán ver-
 ras obras de
 en muebles,
 ros, manto-
 porcelanas,
 Al mismo
 po que po-
 vender cuan-
 leseee con la
 ridad q ue
 lará satisfecho
 ntezuelas, 14

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

Avisos
 rá con un apa-
R BAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en tecnicolor, 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 to
 corruptos d
 cias a todo
 Igualmen
 muy noble
 sus que tu
 en reverenc
 a todos los
 mente a la
 lesianos, Te
 gios de er
 que no cit
 han acudid
 nuestros ac
 Rendidas
 granadina,
 parroquiale
 tismas aut
 muy especi
 cueles Norm
 entusiasmo,
 veterana A
 rio, tan ca
 dos
 No quise
 mos colabo
 tiguos Alun
 día de este
 ron el hon
 liquilas a n
 lo hicieron.
 Gracias a
 molesto si
 La Escue
 Escuela Pie
 ble recuerd
 comunicado
 Roma.
 Y, junta
 agradecimie
 modo espec
 Que se a
 res esta de
 que estudie
 gía y, lo q
 practiquen.
 más que ul
 colaborar d
 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 2021-2022, cumplimos 68 (72) años.

ABRIL-MAYO 2022

**MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (XI):
WILLIAM WYLER (3ª PARTE: LOS AÑOS 50)**

Martes 19 de Abril / Tuesday, April 19th 21 h
BRIGADA 21 (EE.UU., 1951) [103 min.]
(DETECTIVE STORY)

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

Viernes 22 de abril / Friday, April 22th 21 h.
CARRIE (EE.UU., 1952) [122 min.]
(CARRIE)

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

Martes 26 de abril / Tuesday, April 26th 21 h.
VACACIONES EN ROMA (EE.UU., 1953) [118 min.]
(ROMAN HOLIDAY)

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

Viernes 29 de abril / Friday, April 29th 21 h.
HORAS DESESPERADAS (EE.UU., 1955) [108 min.]
(THE DESPERATE HOURS)

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

Viernes 6 de mayo / Friday, May 6th 21 h.
LA GRAN PRUEBA (EE.UU., 1956) [137 min.]
(FRIENDLY PERSUASION)

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

Martes 10 de mayo / Tuesday, May 10th 21 h.
HORIZONTES DE GRANDEZA (EE.UU., 1958) [166 min.]
(THE BIG COUNTRY)

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

Viernes 13 de mayo (Horario especial de inicio: 20:15 h.) /
Friday, May 13th (Special start time: 20:15 h.)
BEN-HUR (EE.UU., 1959) [222 min.]
(BEN-HUR)

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

APRIL-MAY 2022

MASTERS OF CLASSIC CINEMA (XI):
WILLIAM WYLER (part 3: the 50's)

**Seminario “CAUTIVOS DEL
CINE” nº 48**

Miércoles 20 Abril /
Wednesday, April 20th 17 h.

EL CINE DE WILLIAM WYLER (III)
Gabinete de Teatro & Cine del Palacio
de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo /
Free admission up to full room

Todas las proyecciones en la
SALA MÁXIMA del ESPACIO
V CENTENARIO (Av. de Madrid).

ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO

All projections at the Assembly Hall
in the Espacio V Centenario (Av. de Madrid).

FREE ADMISIÓN UP TO FULL ROOM

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.
- ES OBLIGATORIO EL USO DE LA MASCARILLA EN TODO MOMENTO.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
DESDE 45 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.
OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO SE
HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS







MARTES 19 de abril **21h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

BRIGADA 21 (1951) EE.UU. 103 min.

Título Original.-Detective story. **Director.**- William Wyler.
Argumento.- La obra teatral homónima (1949) de Sidney Kingsley.
Guión.- Philip Yordan y Robert Wyler. **Fotografía.**- Lee Garmes (& John F. Seitz) (1.37:1 - B/N). **Montaje.**- Robert Swink. **Música.**- "Tema principal de *The Accused*" de Victor Young. **Productor.**- William Wyler, Robert Wyler y Lester Koenig. **Producción.**- Paramount Pictures. **Intérpretes.**- Kirk Douglas (*James McLeod*), Eleanor Parker (*Mary McLeod*), William Bendix (*Lou Brody*), Cathy O'Donnell (*Susan Carmichael*), George Macready (*Karl Schneider*), Horace McMahon (*Monaghan*), Gladys George (*Miss Hatch*), Joseph Wiseman (*Charley Gennini*), Lee Grant (*la ratera*), Gerald Mohr (*Tami Giacoppetti*), Craig Hill (*Arthur Kindred*), Michael Strong (*Lewis Abbott*), Bert Freed (*Dakis*), Warner Anderson (*Endicott Sims*).
Estreno.- (EE.UU.) noviembre 1951 / (España) noviembre 1952.



versión original en inglés con subtítulos en español

Centenario del nacimiento de
ELEANOR PARKER (1922-2013)

Película nº 56 de la filmografía de William Wyler (de 67 como director)

4 candidaturas a los Oscars:

*Director, Guion adaptado, Actriz principal (Eleanor Parker) y
Actriz de reparto (Lee Grant)*

Festival de Cannes. Premio mejor actriz para Lee Grant

Música de sala:

La música de Miklós Rózsa (Films noir):
Perdición / Días sin huella / Forajidos / La ciudad desnuda

(...) El fotograma con el título de la película dice: *“La producción de William Wyler sobre la obra de teatro de Sidney Kingsley”*. Según una noticia del *“New York Times”* de julio de 1949, Paramount compró la obra de Kingsley, protagonizada por Ralph Bellamy en Broadway, por aproximadamente 285.000 dólares, más un porcentaje de las ganancias de la película. El mismo artículo señaló que este precio de venta era *“el más alto desde que Columbia compró **Nacida ayer** en 1947”*. Kingsley habló con Wyler -quien había llevado a la pantalla otro éxito del dramaturgo, **Calle sin salida**, en 1937- porque quería que él dirigiera la versión cinematográfica. En 1949 se anunció que se había contratado a Dashiell Hammett para escribir la adaptación cinematográfica. Según estudios recientes, Wyler contrató a Hammett, quien estaba siendo investigado por el Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC), como un favor, pero sabiendo que Hammett no la podía escribir. Lo cierto es que, si la hubo, no se ha podido determinar la contribución de Hammett a la película final.

El guion de **BRIGADA 21** encontró muchos problemas con la Administración del Código de Producción. En la obra de Kingsley, el personaje de *Karl Schneider* se identifica claramente como un abortista y *Mary McLeod*, con su ex paciente. En una carta del 12 de junio de 1950 al ejecutivo de Paramount, Luigi Luraschi, el director de la Administración del Código de Producción, Joseph I. Breen, consideró que un borrador inicial del guion era *“completamente inaceptable...debido al elemento del aborto”*. Aunque Breen señaló en un memorando del 23 de junio de 1950 que Wyler parecía dispuesto a sustituir al abortista por alguien que trafica con bebés, Wyler se quejó en un *“New York Times”* de julio de 1950. Argumentó que el Código estaba *“anticuado”* y que la negativa de la Administración del Código de Producción a permitir cualquier tipo de discusión sobre el aborto era *“ridícula”*. Según los archivos de la Administración, Paramount amenazó con apelar la sentencia de Breen ante la M.P.P.D.A. en Nueva York, señalando que la historia presentaba claramente el aborto como algo malo. En una carta del 4 de agosto de 1950 al presidente de la M.P.P.D.A., Eric Johnston, Breen respondió que el tema del aborto era *“enormemente peligroso para ser discutido ante audiencias mixtas...especialmente jóvenes y adolescentes”* y que no debería mencionarse en absoluto. Aunque la película, al final, no contiene la palabra *“aborto”* y el negocio de *Schneider* se describe como el tráfico de bebés, en la película permanecen referencias indirectas al aborto, como llamar a *Schneider* *“carnicero”*.

Breen también declaró en la carta del 12 de junio de 1950 que, además del aborto, el asesinato de *Jim McLeod* por *Charley Gennini* era una *“violación de esa parte del Código que establece que no debe haber escenas en ningún momento que muestren agentes del orden muriendo a manos de criminales”*. A diferencia del tema del aborto, Breen no tenía objeciones personales a la descripción del asesinato de *Jim*, comentando, en una carta del 8 de noviembre de 1950 a Luraschi, que matar mientras se violaba la letra del Código, no estaba en conflicto con el espíritu del Código. Breen solicitó y aparentemente recibió una autorización especial para rechazar la regla de no matar a un policía.

Según las noticias, Paramount originalmente consideró a Alan Ladd para el papel



de *Jim*. Las fuentes modernas señalan que Kirk Douglas investigó el papel trabajando junto a detectives de la comisaría de la calle 47 de Nueva York durante unas semanas y acompañando a policías de Los Ángeles en sus rondas. Douglas también se preparó para su papel, montando y protagonizando una producción de una semana de la obra de Kingsley en Phoenix. Lee Grant, Joseph Wiseman, Michael Strong y Horace McMahon repitieron sus papeles teatrales en el film. Grant hizo su debut en la pantalla con esta película y obtuvo una nominación al Premio de la Academia como Mejor Actriz de Reparto por su interpretación de una ladrona que quiere casarse. Debido a que su entonces esposo, Alan Manoff, había sido incluido en la lista negra y ella se negó a testificar en su contra en las audiencias de Comité de Actividades Antiamericanas, Grant tuvo problemas para encontrar papeles adicionales en la pantalla y no hizo otra película hasta un lustro después.

Según un artículo del "New York Times" de marzo de 1951, Wyler ensayó con los actores durante dos semanas y filmó casi toda la película en un gran plató de los estudios de la Paramount. Las fuentes modernas señalan que Wyler, conocido por sus largos y elaborados planos, completó el rodaje principal antes de lo previsto. No se escribió ninguna partitura para la película. La película fue un rotundo éxito tanto de crítica como de público. Bosley Crowther describió **BRIGADA 21** como "enérgica, absorbente" (...) Según fuentes modernas, Kingsley consideró la versión cinematográfica de su historia muy superior a la versión teatral (...).



Texto (extractos):

Archivo del American Film Institute.

(...) Dentro de un contexto en el que el cine EE.UU. ofrecía no pocas de sus mejores muestras en el ámbito del *noir*, una vertiente del mismo se denominó *procedural*, centrada en el tratamiento de problemáticas surgidas desde el interior del propio estamento policial. Algo que ejemplificaría el extraordinario y muy cercano en el tiempo **Al borde del peligro** (*Where the Sidewalk Ends*, Otto Preminger, 1950). Nos encontramos ante la prehistoria de una corriente, que tendría su apogeo bastantes años después, dentro del denominado *neonoir*, con el aporte de cineastas como Don Siegel o, más adelante, Sidney Lumet. En dicho ámbito, William Wyler dirige **BRIGADA 21** tomando como base la obra teatral de Sidney Kingsley -con quien ya había colaborado en la previa **Calle sin salida** (*Dead End*, 1937)-. Una base dramática que centraba su previsible eficacia al describir el funcionamiento de una comisaría, en un ámbito temporal muy ajustado -apenas unas horas-, centrándose en el comportamiento lindante con la psicopatía del detective *James McLeod* (Kirk Douglas). Así pues, el film de Wyler se desarrolla a dos bandas. De un lado el desarrollo de diversas subtramas, en torno a diversos personajes que acuden al recinto en calidad de detenidos o, en su oposición, ocasionales denunciantes. De otro, la catarsis que irá sufriendo su protagonista, enunciando las motivaciones de ese comportamiento violento, que le lleva a un desprecio irracional en torno a la figura del delincuente. “*Odio a los criminales*” expresará en los primeros minutos del film, prolongando dicha máxima psicológica, iniciada a partir de una relación de rechazo hacia la figura paterna, cuando siendo niño maltrató a su propia madre. El film de Wyler se plantea como una obra su-



puestamente “fuerte” y con “mensaje”, insertando temas tan difíciles de tratar en la pantalla en aquellos tiempos como el del aborto.

Y es llegados a este punto cuando uno percibe que **BRIGADA 21** se mantiene bastante bien cuando funciona “hacia adentro”. Es decir, se deja llevar por instantes, momentos y situaciones en las que lo intimista incorpora a sus imágenes un sesgo de autenticidad. Por el contrario, cuando la película se inserta en un ámbito que quizá en su momento provocara cierto impacto, el paso de los años evidencia su caducidad. Y es algo que se centra fundamentalmente en todo cuando rodea al personaje y la propia performance de Douglas, que encuentra terreno abonado para exteriorizar su histrionismo, hasta concluir en una catarsis final, a modo de sacrificio casi religioso -a la que sucederá un lejano plano general, en el que esa pareja de jóvenes que ha vivido una catarsis personal tendrán una oportunidad de futuro-. (...)

(...) Por ello, las líneas que siguen buscan incidir es los numerosos instantes que hablan de la sinceridad e intensidad de la película, y que a mi modo de ver son los que mantienen el nada desdeñable grado de interés de esta obra descompensada, en la que el aporte de la iluminación en blanco y negro de Lee Garmes, o la ausencia de fondo musical, ayuda considerablemente a crear esa sensación de desasosiego, en una película que alberga contadas secuencias rodadas en exteriores -notable acierto de Wyler esta potenciación de la teatralidad del conjunto-.



Así pues, y aunque aparezca dominada como una especie de concesión romántica, se percibe autenticidad en la relación exteriorizada entre el joven *Arthur* (Craig Hill) y *Susan* (Cathy O'Donnell). El primero es un antiguo combatiente, que ha cometido un desfalco en la firma donde trabaja, al objeto de poder corresponder a la chica a la que ha venido cortejando inútilmente. Se establecerá entre ambos una creciente delicadeza, como la que se marca entre el propio *Arthur* y el *detective Brody* (excelente William Bendix), quien ve en el muchacho un trasunto de su hijo, voluntario que murió en un ataque en la contienda mundial. Aparece en la sobriedad con la que se describe la conversación entre el superior y el poco recomendable *Giacopetti*, donde el segundo le relata la relación que mantuvo con la esposa de *McLeod*, antes de que conociera a este, y que finalizó con un aborto indeseado. En la secuencia nocturna descrita en la terraza de la comisaría, en la que *Brody* y a continuación otro de sus compañeros, intenta imbuir de cierto grado de lucidez al creciente comportamiento autodestructivo del detective protagonista. O, en definitiva, todo lo que emana del rol de la esposa de *McLeod*, ayudado por la excelencia en la performance de la maravillosa Eleanor Parker, recién salida del rodaje de *Sin remisión* (*Caged*, John Cromwell, 1950), y viviendo el mejor momento de su carrera.

Y es que lo mejor y lo peor aparece interrelacionado, sin solución de continuidad, en una película que, justo es reconocerlo, se sigue en todo momento merced a un notable sentido del ritmo (...).



Texto (extractos):

Juan Carlos Vizcaíno Martínez, "Wyler y Paramount en la primera mitad de los cincuenta", en dossier "William Wyler" (2ª parte), rev. Dirigido, septiembre 2017.







Viernes 22 de abril 21h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

CARRIE (1952) EE.UU. 122 min.

Título Original.-Carrie. **Director.**- William Wyler. **Argumento.**- La novela "Sister Carrie" (1900) de Theodore Dreiser. **Guión.**- Ruth & Augustus Goetz. **Fotografía.**- Victor Milner (1.37:1 - B/N). **Montaje.**- Robert Swink. **Música.**- David Raksin. **Productor.**- William Wyler y Lester Koenig. **Producción.**- Paramount Pictures. **Intérpretes.**- Laurence Olivier (*George Hurstwood*), Jennifer Jones (*Carrie Meeber*), Miriam Hopkins (*Julie Hurstwood*), Eddie Albert (*Charles Drouet*), Basil Ruysdael (*sr. Fitzgerald*), Ray Teal (*Allen*), Barry Kelley (*Slawson*), Sara Berner (*sra. Oransky*), William Reynolds (*George Hurstwood, Jr.*), Walter Baldwin & Dorothy Adams (*padres de Carrie*), Jacqueline DeWitt (*hermana de Carrie*). **Estreno.**- (EE.UU.) julio 1952 / (España) mayo 1969.



versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 57 de la filmografía de William Wyler (de 67 como director)

2 candidaturas a los Oscars:

*Dirección artística en B/N (Hal Pereira, Roland Anderson y Emile Kuri) y
Vestuario en B/N (Edith Head)*

Música de sala:

La música de David Raksin (I):
Laura / Ambiciosa / Cautivos del mal



(...) Los títulos provisionales de **CARRIE** fueron “Sister Carrie” y “Carrie Ames”. En los créditos *iniciales se puede leer*: “Del clásico estadounidense “Sister Carrie” de Theodore Dreiser”. La novela de Dreiser causó mucha controversia tras su publicación en 1900. La esposa del editor Frank Doubleday estaba tan escandalizada por el manuscrito de Dreiser que la primera edición del libro nunca se distribuyó. La novela también tuvo problemas con la Administración del Código de Producción. Paramount se acercó por primera vez a la Administración del Código de Producción para tratar sobre la filmación de la novela en 1935, pero le dijeron que era “*inacceptable*”, ya que su heroína era una “*mujer mantenida*” y la historia no contenía “*valores morales compensatorios*”. La Administración también se opuso al suicidio de *George Hurstwood*, un elemento muy importante en la trama de la novela.

Después de que Paramount abandonara la idea de adaptar “Sister Carrie”, Warner Bros., Columbia, Universal y RKO presentaron propuestas entre 1937 y 1944. Cada vez, la Administración desaconsejó el proyecto y amenazó con negar la aprobación si se filmaba el libro. RKO compró los derechos de la novela en 1944 y luego los vendió al productor y director William Wyler en 1947. El 25 de mayo de 1950, según los registros, Wyler presentó un guion a Joseph I. Breen poco antes de que comenzara la producción. Breen repitió las quejas de que la historia era “*inacceptable*” debido al “*adulterio y al sexo ilícito*” y recomendó que el personaje de *Fitzgerald* se usara como una “*voz de la moralidad*”.



Breen también sugirió cambiar las circunstancias que rodeaban el suicidio de *George*, que todavía estaba en el guion. Un segundo borrador, que eliminó el suicidio e incorporó las sugerencias de Breen sobre *Fitzgerald*, fue aprobado por Breen el 3 de agosto de 1950.

En el momento de la compra por Wyler del texto, se anunció a Lillian Hellman como la probable adaptadora del libro. Cary Grant rechazó el papel de *George*. **CARRIE** marcó la primera producción de Hollywood de Laurence Olivier desde el estreno de 1941 de **Lady Hamilton**. Olivier y Wyler ya habían trabajado juntos previamente en el aclamado éxito de 1939 de Samuel Goldwyn **Cumbres borrascosas**. Según fuentes modernas, Olivier, que recientemente había sido nombrado caballero, solicitó que no figurara como Sir Laurence en los carteles de la película o en los créditos. Las fuentes modernas también señalan que, para prepararse para su papel, Olivier hizo un pormenorizado estudio de los acentos del Medio Oeste (...).

Texto (extractos):

Archivo del American Film Institute.

(...) Es curioso destacar cómo a la hora de citar los melodramas más famosos y reconocidos firmados por William Wyler, se mencione en ocasiones la brillante **La heredera**, e incluso la más cercana en el tiempo **El coleccionista** (*The collector*, 1965). Pero en esta serie de referencias nunca se hace mención al que, a la postre, resulta uno de los



títulos no solo más valiosos de este periodo, sino que no dudaría en resaltarlo dentro del conjunto de su filmografía. Me estoy refiriendo a **CARRIE**. Adaptación de la controvertida y revulsiva novela de Theodore Dreiser “Sister Carrie” -probablemente producida en el seno de Paramount debido al inmenso éxito logrado en dicho estudio con la reciente adaptación del mismo escritor **Un lugar en el sol** (*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951)-, destaca en todo su desarrollo por el determinismo que ofrecen las diferencias de clase. Sin duda, algo que en su momento -junto con el planteamiento de enamoramiento de un hombre casado- fue objeto de una mirada recelosa. De hecho, la película fue objeto de polémica y quizá ese inconveniente fuera el que imposibilitara un éxito comercial y crítico de la misma. Hace ya algunos años, la película asumió su edición digital -que llegó hasta nuestro país- e incluyó una secuencia que fue censurada en su exhibición en las pantallas norteamericanas.

CARRIE relata el viaje de *Carrie Meeber* (Jennifer Jones), joven muchacha que se trasladará hasta la ciudad de Chicago con la esperanza de lograr un futuro próspero. Momentáneamente se hospedarán en casa de su hermana y trabajará fugazmente en una fábrica de calzado, donde muy pronto será despedida. Pese a este revés, rápidamente recibirá el apoyo de un viajante -*Charles Drouet* (Eddie Albert)-, permitiéndole este



incluso compartir su vivienda. Agradecida por ello y pese a no amarlo, *Carrie* le será fiel, hasta que aparecerá en escena *George Hurstwood* (Laurence Olivier), elegante y distinguido propietario de un restaurante. El amor es inevitable entre ellos ya desde los pocos encuentros que ambos mantienen y sin que ella haya descubierto que este es un hombre casado y con dos hijos. Cuando el problema se plantea con la esposa de *Hurstwood*, este finalmente decidirá abandonar su entorno familiar y huir hasta Nueva York con *Carrie*, en la búsqueda de una oportunidad para la felicidad -que no ha tenido con su esposa pese a su estabilidad económica y social-. Pese a sus recelos, la sinceridad en el amor que le profesa llevará a *Carrie* a aceptar la propuesta e inicialmente ambos llevarán una vida lujosa, sin que ella sepa que *George* se ha llevado una buena cantidad de dólares de su socio, motivo por el cual un investigador le llevará a devolverlo. Ello será el inicio de una vida austera y de carácter obrero, y la espiral en la progresiva degradación de la personalidad de *Hurstwood*, que no podrá quitarse de encima el estigma del robo del dinero, al tiempo que asumirá su imposibilidad de integrarse en los ambientes obreros. Por su parte, *Carrie* -que llega a perder un hijo del que estaba embarazada-, logrará con su juventud ir ascendiendo en el mundo del teatro ligero, llegándose a separar sus destinos... hasta que tiempo después, las dramáticas circunstancias que vive *George* le lleven a un fugaz encuentro con la que aún es su esposa.

A la hora de valorar los aciertos de **CARRIE**, es innegable señalar que desde el primer momento se detecta un esfuerzo en su diseño de producción, un elemento que siempre utilizó Wyler con especial cuidado. Desde una excelente fotografía en blanco y negro de Victor Milner -que quizá busca el efecto de parecer retrotraernos a la imaginería del cine



de décadas atrás-, hasta una ambientación cuidada, creíble y llena de vida -tanto en la descripción de ambientes opulentos como en los entornos más humildes-, lo cierto es que su resultado en esta vertiente responde a las mejores muestras que este estudio ofreció en aquellos años cincuenta. En cualquier caso, creo que Wyler logró elevar el nivel cinematográfico que mantenía en aquella época, jugando sobre seguro al contar con unos materiales de primera categoría. El ya veterano realizador seguiría con su querencia con las escaleras para desarrollar en dicho ámbito momentos de especial dramatismo; el uso de la profundidad de campo como elemento dramático, y elevando en pocas ocasiones el nivel de una puesta en escena eficaz y funcional -una brillante excepción sería el complejo plano de grúa que finalizará mostrando el receptáculo del miserable albergue, donde *George* descansa convertido ya en un mendigo enfermo-. Curiosamente, la ausencia de estilo del film, puede entenderse como una elección deliberada por parte de Wyler, permitiendo destacar la conjunción de talentos y referentes literarios, notablemente utilizados por el director americano.

Dentro de un conjunto brillante, es indudable que dos de los grandes aliados con que cuenta **CARRIE** son, por un lado, la fuerza que imprime su banda sonora -a cargo de David Raksin-, que logra transmitir, expresar y completar el retrato psicológico de los sentimientos de sus personajes, como muy pocos compositores han sabido ejecutar. El

otro puntal de la película es, que duda cabe, la aportación de un supremo Laurence Olivier –en un papel previsto para Cary Grant– encarnando con una entrega total al atormentado y finalmente humillado personaje de *Hurstwood*. Su sensibilidad, elegancia y porte inicial, las debilidades que se plantean cuando se rinde ante el hechizo de *Carrie*, la inadecuación ante un entorno que no le corresponde por cultura y educación –sus inútiles maneras en el destartado restaurante de poca monta del que es despedido–, el derrumbe moral que sabe expresar con su mirada y su expresión corporal, certifican uno de los trabajos más memorables y poco reconocidos del gran actor británico. A su lado, la esforzada labor de Jennifer Jones queda en un segundo término, mientras que resulta hasta casi paródica la de Eddie Albert. Y es que pese a una conclusión un tanto arquetípica –esa salida repentina de *Carrie* que permite que su aún esposo la abandone, definitivamente se me antoja una argucia de guion demasiado simple–, lo cierto es que **CARRIE** debe ser reconsiderada y situada como una destacada muestra del melodrama cinematográfico de Hollywood en la primera mitad de los años 50 (...).

Texto (extractos):

Juan Carlos Vizcaíno Martínez, “Wyer y Paramount en la primera mitad de los cincuenta”, en dossier “William Wyler” (2ª parte), rev. Dirigido, septiembre 2017.





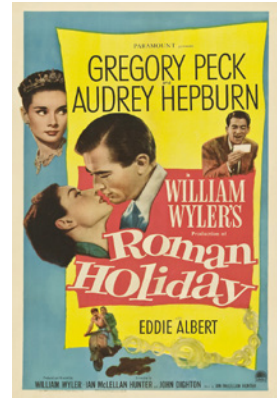


10059-59

Martes 26 de abril **21 h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

VACACIONES EN ROMA (1953) EE.UU. 118 min.

Título Original.- Roman holiday. **Director.**- William Wyler.
Argumento.- Dalton Trumbo y Ian McLellan Hunter. **Guión.**- Dalton Trumbo, Ian McLellan Hunter y John Dighton. **Fotografía.**- Henri Alekan & Franz Planer (1.37:1 - B/N). **Montaje.**- Robert Swink.
Música.- Georges Auric. **Productor.**- William Wyler, Robert Wyler y Lester Koenig. **Producción.**- Paramount Pictures - William Wyler's Production. **Intérpretes.**- Gregory Peck (*Joe Bradley*), Audrey Hepburn (*princesa Anna*), Eddie Albert (*Irving Radovich*), Hartley Power (*sr. Hennessy*), Harcourt Williams (*embajador*), Margaret Rawlings (*condesa Vereberg*), Tullio Carminati (*general Provno*), Paolo Carlini (*Mario Delani*), Claudio Ermelli (*Giovanni*), Julián Cortes Cavanillas (*corresponsal del ABC*), Julio Moriones (*corresponsal de La Vanguardia*). **Estreno.**- (EE.UU.) septiembre 1953 / (España) octubre 1954.



versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 58 de la filmografía de William Wyler (de 67 como director)

3 Oscars:

Actriz principal, Argumento Original y Vestuario en B/N (Edith Head)

7 candidaturas:

Película, Director, Actor de reparto (Eddie Albert), Guión Original, Fotografía, Montaje y Dirección artística en B/N (Hal Pereira & Walter H. Tyler)

Música de sala:

La música de David Raksin (II):

Until They sail / La impetuosa / The Reformer and the Redhead



(...) Según un artículo aparecido en el “New York Times” de julio de 1952, **VACACIONES EN ROMA** fue la primera película de Hollywood íntegramente realizada en Italia. La película comienza con un falso noticiario de Paramount News, en el que se intercalan imágenes de archivo de Londres, París y Roma con imágenes de Audrey Hepburn como su personaje, *la princesa Anna*.

Según estudios recientes y una entrevista también reciente con el escritor Ian McLellan Hunter, fue el guionista Dalton Trumbo -quien fuera miembro de los “Diez de Hollywood” y estuvo incluido en las listas negras- el autor real del argumento original de la película. Hunter actuó de “tapadera” de Trumbo, y el agente de Hunter vendió la historia al productor y director Frank Capra con el nombre de Hunter. Hunter luego escribió un borrador del guion para Capra. En octubre de 1991, el Writers Guild of America, siguiendo las recomendaciones de su comité especial de acreditación para aquellos creadores que estuvieron incluidos en las listas negras, atribuyó oficialmente a Trumbo el argumento de la película y le otorgó el mismo premio al guion que Hunter y el coguionista John Dighton compartieron en 1954. El habitual colaborador del director William Wyler, Lester Koenig, quien fue a Roma para trabajar en el guion del film, tampoco apareció acreditado por estar también incluido en las listas negras.

Los archivos de producción de Paramount señalan que en octubre de 1949, Paramount compró los derechos de la historia a la productora Liberty de Capra por 35.000 \$. Capra aparece como el productor y director de la película en las primeras estimaciones presupuestarias y guiones. Capra había hecho arreglos para que Cary Grant y Elizabeth Taylor protagonizaran la película, pero lo dejó antes de que comenzara la producción por considerar que no podía hacer la película con 1,5 millones de dólares, que era el tope presupuestario de la Paramount en ese momento. Ben Hecht también



trabajó en el guion desde junio hasta octubre de 1951, pero finalmente renunció a aparecer en los créditos. Su versión era muy diferente a la que finalmente se vió en pantalla. También según los archivos de Paramount, Preston Sturges trabajó en el guion en marzo de 1952, y Valentine Davies durante dos días para hacer revisiones. La mismas fuentes recogen que la última escena se reescribió muchas veces.

Wyler se resistió a la sugerencia del estudio de filmar la mayor parte de la película en los estudios de Hollywood e insistió en ir a filmar en Roma. Los interiores se rodaron en las instalaciones de Cinecittà. En cuanto a los exteriores, se usaron las siguientes: Via Ruggero Fauro; Aeropuerto Ciampino; el Palacio Barberini y el Palacio Colonna –para las escenas de la embajada–; Piazza Venezia –para la escena de la moto–; Via Morgagni – para la ubicación del muro de los deseos–; Foro Romano; el Coliseo; la Boca della Verità; Vía Nueva; la Plaza de España; Vía dei Giardini; el Palacio Brancaccio –para el dormitorio de la embajada de la princesa–; Plaza Ungheria, Via IV Fontane; Castillo de San Angelo; Puente Vittorio; Plaza de Trevi; Piazza Quirinale –para la escena de la comisaría–; Plaza del Panteón; y Vía Margutta –para el apartamento de Joe–. La película se financió con fondos bloqueados que Paramount solo pudo usar después de obtener la aprobación del guion por parte del gobierno italiano. Según la revista “Variety”, algunas copias de la película se habrían preparado para ser proyectadas en el nuevo formato panorámico.



VACACIONES EN ROMA supuso la primera comedia de Wyler desde su película de 1935 para Twentieth Century-Fox **The Gay Deception**. También marcó el debut en la pantalla estadounidense de Audrey Hepburn y su primer papel protagónico. Anteriormente, la joven actriz había aparecido en papeles secundarios en varias películas británicas, incluida la muy popular **Oro en barras** (*The Lavender Hill Mob*, Charles Crichton, 1951). Después de asegurar en el papel principal masculino a Gregory Peck, Wyler comenzó a buscar una actriz desconocida para interpretar a *la princesa*. El director británico Thorold Dickinson supervisó la prueba de pantalla de Hepburn, siguiendo las instrucciones de Wyler de mantener la cámara en funcionamiento después de que terminara la lectura de la escena prevista, para poder medir así su naturalidad en la pantalla. Aunque impresionado por las imágenes de Hepburn, Wyler también hizo pruebas a Suzanne Cloutier (...).

Texto (extractos):
Archivo del American Film Institute.



(...) Como pudo suceder a Billy Wilder con **Testigo de cargo** (*Witness for the prosecution*, 1957), **VACACIONES EN ROMA** es una feliz singularidad en la obra de William Wyler. Lo es en la medida que suponía su auténtica vuelta a la comedia -es evidente que las secuencias de raíz cómica que aparecían en **Rivales** (*Come and get it*, William Wyler & Howard Hawks, 1936) llevan una clara impronta hawksiana-, rompiendo por completo el perfil escorado al drama que había caracterizado su andadura hasta entonces. Y lo mejor de todo es que esta actualización del cuento de *Cenicienta* no solo ha superado la barrera del tiempo, hasta erigirse como una auténtica *cult movie* -y en ello, estimo que tiene que bastante que ver la presencia de Audrey Hepburn como protagonista femenina-, sino que no dudo en considerarla una de las mejores obras de su director.

En esencia, la historia original escrita por Dalton Trumbo -que tuvo que esperar varias décadas para ver reconocido su crédito, al ser unos de los represaliados de las listas negras de McCarthy-, más allá del contraste entre el mundo rígido, acartonado y aristocrático con la vitalidad de las clases populares, describe el proceso por el que una adolescente a la que se han otorgado responsabilidades impropias de su edad, en prácticamente un día sufrirá un proceso acelerado que le permitirá acceder a una asumida madurez. Todo ello quedará representado en la deliberada huida de un contexto engolado, clasista, en el que apenas hay cabida para la espontaneidad. Así



pues, el film de Wyler se iniciará con un falso noticiario y una recepción de la *princesa Anna* (Audrey Hepburn), sin señalarse su país de origen. Muy pronto la película deja ver sus cartas, dejando a un lado un previsible sendero lindante con la opereta o la blandura de René Clair, e introduciendo esa divertida secuencia de comedia, en la que la joven heredera se verá en una situación apurada al despojarse de su zapato en medio de un acto oficial.

Será la primera pista en esa mirada que, por encima de cualquier aspecto rosáceo, introduce esta magnífica comedia romántica, dentro de un conjunto de elementos y singularidades, que a mi modo de ver son las que han permitido que su resultado perdure con enorme frescura. Más allá de la mítica que brindó la presencia y el triunfo personal de la joven Hepburn, **VACACIONES EN ROMA** supone una extraña simbiosis de diversas corrientes ya existentes, que alcanzarían una extraña e insospechada armonía, en un periodo puente para la comedia americana. Sería un tiempo en el que el aporte de figuras como Leo McCarey, George Cukor, Howard Hawks, Vincente Minnelli, Mitchell Leisen, Billy Wilder o el ya seminal Gregory La Cava, se prolongará pronto al aparecer las figuras del último gran periodo del género, como Frank Tashlin, Blake Edwards, Jerry Lewis o Richard Quine, articulándose una renovación de sus estructuras, coincidiendo con una mayor permisividad temática. Es por ello que el film de Wyler sorprende por esa inserción dentro de aquel periodo intermedio. Y para ello, su estructura se articula



en torno a tres claros elementos de referencia, que en su confluencia proporcionan al conjunto su definitiva personalidad.

De entrada, con su apuesta por el rodaje en exteriores romanos, en lugar de recurrir a las tradicionales transparencias, es evidente que el cineasta acusaba la influencia del neorrealismo en su vertiente rosa, algo por otro lado acorde con el argumento central del relato. Y justo es reconocer que ese recorrido por la vieja Roma y sus monumentos, potenciados por la excelente fotografía en blanco y negro de Frank Planer y Henri Alekan, logran transmitir al espectador esa extraña sensación de autenticidad en la urbe italiana. Y a ello, le acompañará uno de los elementos a mi juicio más brillantes del conjunto. Me refiero al especial cuidado brindado a los roles secundarios y episódicos, representativos de esa Italia tradicional -atención al propietario de la pensión en la que se hospeda Gregory Peck, y a la propia y airada limpiadora del recinto-. Junto a ello, **VACACIONES EN ROMA** me parece una comedia profundamente británica. Más allá de la presencia de Hepburn -que se había fogueado en comedias del Reino Unido-, la presencia como coguionista del británico John Dighton, muy ligado a los modos de la Ealing, o el aporte musical del francés George Auric -tan ligado a la comedia de las islas-, hay en sus imágenes una sensación prolongada de imperturbabilidad que beneficia su conjunto, en un relato donde no abundan los diálogos y sí, por el contrario, un especial cuidado en la imagen. Y para completar el tercer



vértice en la singularidad de esta película, no puede obviarse esa oportuna apuesta por ecos del lejano *slapstick* *silente*, e incluso la presencia de algunas situaciones claramente enmarcadas en el *slowburn* -gags de efecto dilatado-, ubicadas de manera oportuna a la hora de potenciar el elemento cómico -la pelea en el baile sería un episodio emblemático a este respecto, pero previamente lo ejemplificará la accidentada huida de la vespa en la que viaja la protagonista-.

Pero el film de Wyler no sería lo que es sin la química que provoca el encuentro insospechado de la princesa huida y casi anestesiada, con un periodista -*Joe Bradley* (Gregory Peck)-, quien sin conocerla finalmente la trasladará a su sencilla habitación para evitar dejarla en la calle -tras sufrir una equívoca situación con otro típico taxista-, sin sospechar que se encuentra ante esa princesa que no ha acudido a la recepción de prensa que tenía anunciada, y que verá en ello la posibilidad de rentabilizar dicho encuentro simulando ante ella no conocerla, ayudado de su fiel colaborador, el *fotógrafo Irving Radovich* (Eddie Albert). Es innegable el enorme acierto en la elección de los protagonistas -la pareja inicialmente prevista, por Frank Capra, que iba a dirigir el film, eran Cary Grant y Elizabeth Taylor-. Especialmente entre un enorme Gregory Peck -¿cuándo se reconocerá que fue uno de los realmente grandes de Hollywood?-, y la



propia Hepburn, que fraguará en ese primer plano -a mi juicio el mejor momento de la película- de los dos tras huir de la pelea antes señalada, y caer a las aguas del Tíber, en donde se transmitirá por vez primera la pasión existente entre ambos, o en las miradas finales plasmadas entre *Bradley* -por cierto, ubicado entre dos reporteros españoles, mucho más bajitos que él ¿ironía o burla de Wyler en torno a la situación de nuestro país en pleno franquismo?-, hacia esa muchacha, que en apenas unas horas ha madurado más que en el resto de su existencia previa. Que ha podido vivir la realidad de las clases populares, de la mano de alguien al que el deber le impedirá prolongar una historia de amor, tan efímera como intensa, que intuimos se prolongará de manera latente durante el resto de sus vidas.

Retengamos de esta finalmente hermosa película secuencias tan brillantes como la silente, en la que vemos a *Anna* escapar en la noche en medio de la lujosa residencia en la que ha sido instalada -por momentos, parece que nos encontremos ante una traslación del universo del *cartoon*-. La divertida interacción de *Bradley* con su director, o la propia presentación del personaje con sus colegas en una partida de cartas, que no dudo tuvo mucho que ver en la elección de Peck para la inolvidable **Mi desconfiada esposa** (*Designing Woman*, Vincente Minnelli, 1957). Los desternillantes subterfugios -patadas y caídas incluidas-, utilizados por *Bradley* ante *Radovich*, para intentar evitar que este identifique públicamente la verdadera identidad de *Anna*, en el primer



encuentro que tenga con esta, asumiendo asimismo otra identidad, en vez de la suya como fotógrafo. La impagable y nada discreta llegada por vía aérea de una pléyade de agentes, vestidos todos con el mismo atavío a modo de detective, destinados a localizar a la princesa extraviada. O, finalmente, ese bellissimo travelling de retroceso, en el que el periodista se ahogará en la inmensidad del palacio, tras ser la última persona en abandonar el suntuoso recinto, como si con ese gesto inconsciente deseara que permaneciera en el recuerdo una aventura inesperada, que también cambiará su vida. Insólita experiencia dentro del cine de Wyler. Definida en una encomiable simbiosis de comedia y romanticismo. Provista de un ritmo ligero y chispeante, **VACACIONES EN ROMA** supuso un nuevo e inesperado sendero para el cineasta, y preciso es lamentar que no lo explorara, tan solo más de una década después, con la simpática **Cómo robar un millón y...** (*How to steal a million*, 1966). (...)

Texto (extractos):

Juan Carlos Vizcaíno Martínez, "Wyler y Paramount en la primera mitad de los cincuenta", en dossier "William Wyler" (2ª parte), rev. Dirigido, septiembre 2017.

(...) William Wyler ha sido uno de los directores cuya oscilación en la bolsa del mundo de la crítica ha conocido altos y bajos más continuos. El gráfico resultante de la estima por su trabajo ofrece picos tan contradictorios como el que va del reconocimiento de un director genial, a la consideración de un mediocre artesano. Valorar su carrera con ópticas



tan extremas no contribuyen más que a deformar la mirada más directa y elemental de los esquemas objetivos. Que no es un director genial, como un Welles o un Ford, para no hacer una nueva lista como la de los reyes godos, creo que no se le escapa a quien se acerque a su obra desprovisto de prejuicios, de igual manera que con la más estricta de las objetividades no puede despachársele como un simple artesano como John Lee Thompson, por poner un ejemplo. En bastantes ocasiones, muchas más de las que fuera de desear, esas valoraciones tan extremas e injustas han tenido mucho que ver con motivos extracinematográficos. William Wyler puede que en algunos momentos haya sido sobrevalorado, pero de ahí a condenarle a la tercera división de los directores, media un abismo (...).

(...) **VACACIONES EN ROMA** constituye uno de los arquetipos más perfectos de lo que debe ser una comedia sentimental. Toda ella se ajusta, con la máxima rigurosidad, a los cánones exigibles a este género, e incluso cabe apuntar que elude caer en los innumerables peligros que este tipo de cine comporta.



De entrada conviene tener muy presente cómo William Wyler había ido haciéndose una sólida reputación como director de dramas, donde títulos como **Esos tres** (1936), **Cumbres borrascosas** (1939), **La carta** (1940), **La loba** (1941), **La señora Miniver** (1942), **Los mejores años de nuestra vida** (1946) o **La heredera** (1949), constituyen una carrera de éxitos de público y crítica, con el refrendo de varios Oscar. Su decisión de enfrentarse a una comedia tan específica como **VACACIONES EN ROMA** era afrontar un reto no exento de peligros, pues le puso en situación de rodar una comedia tierna, de afectos ponderados y situaciones todas ellas repletas de verosimilitud, con sus yuxtaposiciones realistas envolviendo el cuento de la princesa y el plebeyo –terminología aquí empleada por mor de separar los dos planos en los que están insertos Audrey Hepburn y Gregory Peck-, todo ello a años luz de lo que había sido hasta entonces su quehacer cinematográfico.

Cuando se estrena **VACACIONES EN ROMA** obtiene el éxito en la taquilla, el reconocimiento, una vez más, de la crítica, e incluso alcanza algo más importante como profesional: que su película no se diluya en ningún tipo de sentimentalismo; no se pierda en los tópicos de tarjeta postal a las que una ciudad como Roma más que invitar arrastra; obtenga de sus actores, una actriz en su primer papel protagónico, y un actor más bien serio, ese estado de gracia capaz de hacerles vivir sus personajes con la naturalidad de lo auténtico; además, el aún *maldito* Dalton Trumbo –gana el Oscar a la mejor historia original, pero debe firmar con el nombre de su amigo Ian McLellan Hunter– le escribe, junto a John Dighton, un guion tan equilibrado y cabal que en momento



alguno permite pensar que hubieran tenido que hacer equilibrismo para no caer en exceso de tipo alguno, o subrayados innecesarios. A todo esto se suma un trabajo muy bueno de Edith Head, por el que le conceden el Oscar. Por si todo ello fuera poco la fotografía de Franz Planer y Henri Alekan es magnífica, mientras que Georges Auric pone su música al servicio exclusivo de la historia sin remarcar ninguna de las secuencias, y el montaje de Robert Swink hace que la película avance a su ritmo, sin baches, sin acelerones y frenazos. (...)

(...) Roma no resulta el telón de fondo de la película, antes bien la ciudad se convierte en otro protagonista, junto a la *princesa Anna* (Audrey Hepburn), el *periodista Joe Bradley* (Gregory Peck) y el *fotógrafo Irving Radovich* (Eddie Albert). La Roma de William Wyler nada tiene que ver con la Roma tópica de otros directores americanos, en la que sí se convertía en el decorado pastel de insulsas comedias. Ver a los personajes moverse por las calles de la ciudad, vivida más que transitada, alternadas con unas imágenes de una Roma llena de historia, pero limpia de las oleadas de turistas, como los alrededores del Panteón de Agripa, la Plaza Minerva, con el elefantito de Bernini, la escalinata de la Plaza de España, las fuentes del Tritón, en la plaza Barberini, o la cercana y más famosa de Trevi, Via Margura, o los alrededores del castillo de Sant Angelo, en las secuencias del baile junto al Tíber, resulta maravilloso.

Impagable ver a una veinteañera Audrey Hepburn en su primer trabajo como protagonista, y un acierto la elección de un actor sobrio, pero siempre convincente, como Gregory Peck. Ambos transmiten ese punto de verdad imprescindible para que una comedia de este tipo no se estrelle en las crestas más afiladas de lo cursi. Esas miradas que se cruzan, ese juego del engaño inicial, que se va transformando ante nuestros ojos hasta alcanzar ese final en absoluto feliz, merengue o ñoño, y en cambio sí lleno de

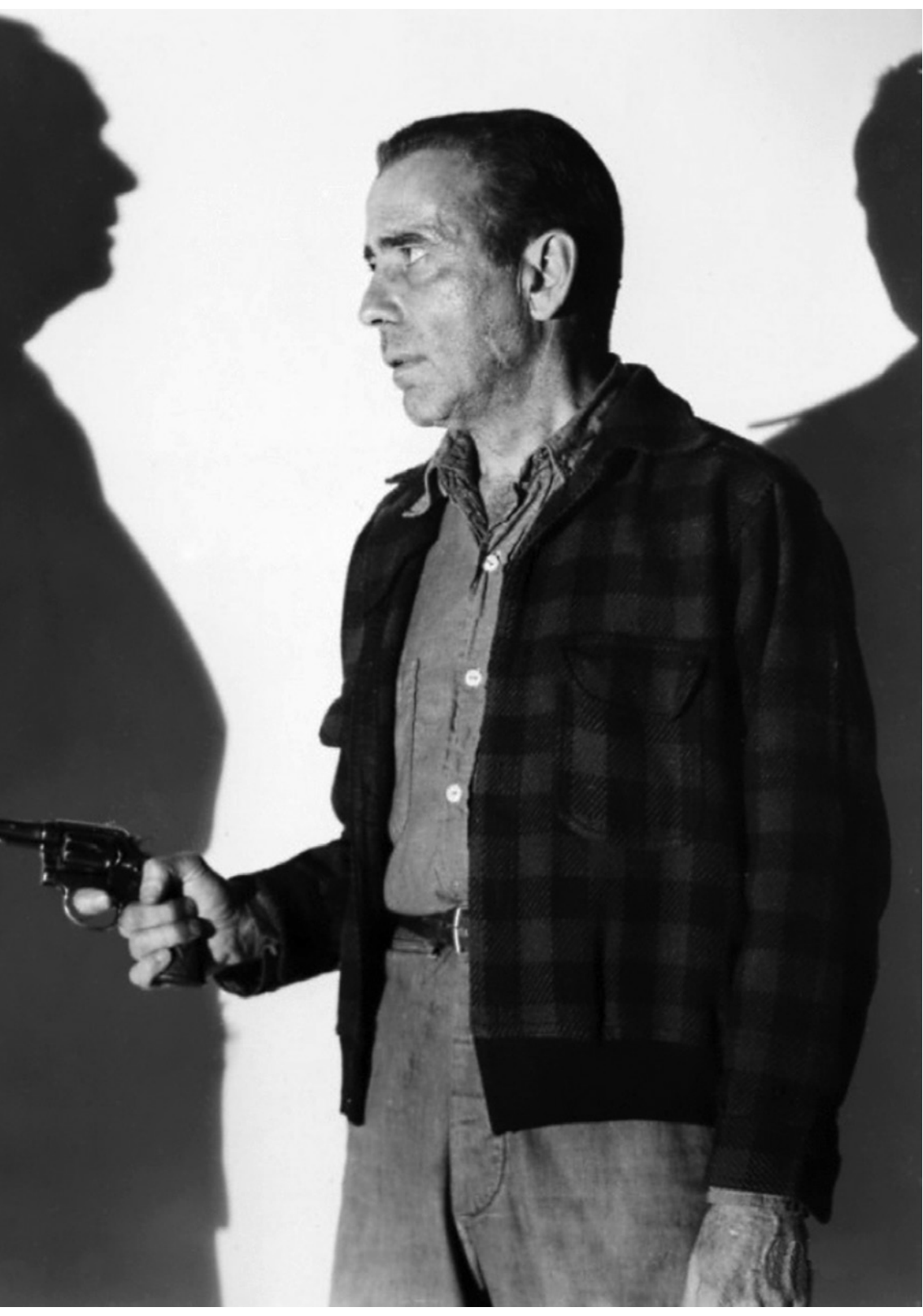
nobles y sinceros sentimientos, suponen un prodigio que, aún hoy, puede ser el mejor ejemplo al que toda comedia sentimental debiera aspirar (...)

(...) **VACACIONES EN ROMA**, pasados los años, continúa despertando interés. No parece haber pasado por ella el tiempo, dado que no ha perdido su lozanía, ese frescor que sólo las grandes obras, y no por sencillas dejan de serlo, son capaces de conservar. E incluso, al hilo de la actualidad que se ha venido imponiendo con el paso de los años, permite hacer una lectura de “real sociología”, hasta permitir apostillar que la película debería ser impuesta como asignatura fundamental para que de ella aprendieran tantas princesas y príncipes de hoy. ¡Cuántas lecciones de provecho podrían sacar...! (...)

Texto (extractos):

*Julio-José Rodríguez Sánchez, “Vacaciones en Roma”,
en dossier “La comedia clásica americana” (2ª parte), rev. Dirigido, mayo 2003.*







Viernes 29 de abril **21h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

HORAS DESESPERADAS (1955) EE.UU. 108 min.

Título Original.-The desperate hours. **Director.**- William Wyler.
Argumento.- La novela y la obra de teatro (1954) homónimas de Joseph Hayes. **Guión.**- Joseph Hayes. **Fotografía.**- Lee Garmes (1.85:1 VistaVision - B/N). **Montaje.**- Robert Swink. **Música.**- Gail Kubik y Daniele Amfitheatrof. **Productor.**- William Wyler y Robert Wyler. **Producción.**- Paramount Pictures - William Wyler's Production. **Intérpretes.**- Humphrey Bogart (*Glenn Griffin*), Fredric March (*Daniel Hilliard*), Arthur Kennedy (*sherriff Jesse Bard*), Martha Scott (*Ellie Hilliard*), Dewey Martin (*Hal Griffin*), Gig Young (*Chuck Wright*), Mary Murphy (*Cindy Hilliard*), Richard Eyer (*Ralphy Hilliard*), Robert Middleton (*Sam Kobish*), Whit Bissell (*agente Carson FBI*). **Estreno.**- (EE.UU.) octubre 1955 / (España) noviembre 1964.



versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 59 de la filmografía de William Wyler (de 67 como director)

Música de sala:
La música de Miklós Rózsa (Thrillers):
Recuerda / La casa roja



(...) La novela más vendida de Joseph Hayes se publicó por primera vez en *Collier's*. La versión teatral de esta historia, también obra de Hayes, protagonizada por Karl Malden como *Dan* y Paul Newman como *Glenn*, no se estrenó en Broadway hasta el 19 de febrero de 1955, poco después de que terminara el rodaje de la película. Sin embargo, tanto la novela como la obra se acreditan en pantalla como fuentes. Como se señaló en un artículo de julio de 1956, la historia de Hayes se inspiró en la toma de rehenes en la vida real de los residentes de Pennsylvania, James J. y Elizabeth Hill, quienes, en 1952, fueron retenidos en su casa por unos convictos fugados de una prisión federal. El incidente fue relatado en un artículo de la revista "Life" de febrero de 1955. Según el artículo, los Hill presentaron una demanda por violación del derecho a la privacidad contra Hayes, Paramount y la editorial Random House, entre otros, alegando que el artículo de "Life", que identificó su terrible experiencia como la base de la historia de Hayes, los avergonzó, angustió y lesionó a través del uso ilegal de sus nombres e imagen. Los Hill argumentaron que el artículo, donde se comparaba la obra y la novela con su terrible experiencia, daba la falsa impresión de que sus captores habían abusado de ellos. Aunque los convictos, de hecho, no les hicieron daño, los Hill no querían que les recordaran el crimen y se habían mudado a otro estado. Se negaron a otorgar permiso para publicar artículos sobre su incidente y no respaldaron a "Life". El juez Saul S. Streit desestimó la denuncia y señaló que, si bien Random House autorizó a Hayes a participar en actividades promocionales relacionadas con el libro, los Hill no habían demostrado suficientemente que Random House fuera responsable de la publicación del artículo. Streit permitió que los Hills presentara una demanda enmendada, pero se desconoce el resultado final de la misma.

En otro artículo de 8 de octubre de 1955 en el "New York Times", el crítico Bosley



Crowther acusó a la película de “irresponsable e inverosímil” porque retrataba a la policía como extremadamente incompetente y poco fiable. Hayes respondió a las acusaciones de Crowther, en una columna del 16 de octubre de 1955, y señaló que durante los hechos que inspiraron el libro y la obra, un fugitivo de prisión tomó como rehén a un niño pequeño a punta de cuchillo y amenazó con hacerle daño si la policía le disparaba. Un policía disparó y el convicto apuñaló y mató al niño. Sin embargo, no está claro a qué evento se refería Hayes.

Humphrey Bogart, a través de su compañía cinematográfica Santana, habría intentado comprar la novela de Hayes, pero Paramount superó su oferta. Bogart había desempeñado un papel similar al de *Glenn Griffin* en *El bosque petrificado* (*The Petrified Forest*, Archie Mayo, 1936), la película que lo convirtió en una estrella. Hayes firmó con Paramount porque el estudio acordó contratarlo para escribir el guion y por la reputación del director previsto, William Wyler. Wyler había leído la novela de Hayes en forma de manuscrito y le pidió a Paramount que la comprara. Wyler originalmente quería que Gary Cooper o Henry Fonda interpretaran a *Dan*, y que Marlon Brando o James Dean interpretaran el papel de *Glenn*, quien en la versión teatral era un hombre más joven. También Wyler pidió a Spencer Tracy que interpretara a *Dan*, pero cuando Tracy y Bogart no pudieron ponerse de acuerdo sobre su orden de aparición en los créditos, eligieron a Fredric March, protagonista de su película *Los mejores años de nuestra vida*.



Los exteriores nocturnos se filmaron en terrenos de la Universal, mientras que para los interiores se construyó una casa de siete habitaciones completamente amueblada en los estudios de la Paramount. A pesar de las buenas críticas en general, **HORAS DESESPERADAS** no funcionó en taquilla. El 13 de diciembre de 1967, la cadena de televisión ABC emitió una versión de la obra de Hayes, dirigida por Ted Kotcheff y protagonizada por Arthur Hill, George Segal y Teresa Wright. En 1990, Michael Cimino dirigió una nueva versión titulada **37 horas desesperadas** (*Desperate hours*), protagonizada por Anthony Hopkins, Mickey Rourke y Mimi Rogers (...).

Texto (extractos):

Archivo del American Film Institute.

(...) Tras el éxito que alcanzó **Vacaciones en Roma**, Wyler decidió introducirse de nuevo en un ámbito más o menos discursivo -tal y como expresaba **Brigada 21-**, formando parte de ese conjunto de producciones más o menos habitual en aquellos años, en donde desde un prisma conservador se planteaba el enfrentamiento de una familia claramente representativa del "American Way of Life" contra una serie de seres que violentaban su cotidiana-



neidad. Es cierto que en ocasiones tales planteamientos eran subvertidos por medio de una narración vigorosa -**Sábado trágico** (*Violent Saturday*, Richard Fleischer, 1955)-, pero en su oposición aparecían títulos dominados por la convención, como podría ejemplificar **Rapto** (*Ransom!*, Alex Segal, 1956). En medio de las posibilidades de una y el moralismo de otra, Wyler rodó para Paramount este **HORAS DESESPERADAS**, en la que de entrada sorprende la carencia de valentía a la hora de afrontar un relato de suspense que incidiera en ese elemento transgresor, inherente a las mejores muestras del género -recordemos el posterior y tanto años ignorado **Murder by contract** (Irving Lerner, 1958)-. Y sorprende además por partir de un cineasta que tiempo atrás, había destacado por su valentía, y que en esta ocasión discurre por una tenue línea, en la que por un lado cabe valorar ese alcance de crónica, con la clásica unidad de espacio y tiempo, aunque por el contrario haya que lamentar esa mirada en apariencia acrítica planteada en torno a *la familia Hilliard*, cuyo patriarca -**Dan** (Fredric March)-, aparece muy pronto como alguien quizá demasiado disociado por su avanzada edad, a unos modos de comportamiento, que no solo chocan con los de sus hijos, sino incluso con los de su esposa **Ellie** (Martha Scott).

Es probable que los intereses tanto de Wyler como de la base dramática planteada por Joseph Hayes, fueran inclinados en dicha vertiente. Es decir, la de plantear una doble oposición. En primer lugar, la que aparece entre el cabeza de familia y su pequeño **Ralph**, intuyéndose en ella una carencia de comunicación entre ambos. Sin embargo, la segunda y principal aparecerá en la tensión manifestada entre el propio **Dan** y el líder de los tres fugados de la prisión que invadirán su cómoda y espaciosa vivienda. Este es **Glenn Griffin** (Humphrey Bogart), a quien acompaña su joven hermano **Hal** (Dewey Martin), y el bruto y anormal **Sam** (Robert Middleton). Será el elemento de enfrentamiento sobre el que gra-



vitara el relato. De una parte, los intentos de *Glenn* por contactar con su esposa, al objeto de que le envíe dinero que le permita escapar con sus compañeros. Y de otra, los intentos del cabeza de familia, a la hora de poner en practica la astucia, para luchar contra la fuerza que le plantean estos tres individuos que han invadido la placidez de su hogar, y que quizá de manera inconsciente le permitirán reencontrarse consigo mismo, y recuperar ante su mujer y sus hijos esa estima que, como tal, ha ido diluyéndose en los últimos tiempos.

Reconozcámoslo. Si algo lastra, e impide que **HORAS DESESPERADAS** alcance esa altura que apuntan sus mejores momentos es ese servilismo. Ese canto a las virtudes de la familia media americana de su tiempo. Sin embargo, ese cierto tufo conservador que se adueña de esa estampa familiar, no debería impedirnos valorar un relato que sabe discurrir en voz callada, y en el que Wyler sabe extraer el máximo partido posible de las predominantes secuencias de interior de la cómoda vivienda de los *Hilliard*. Ayudado de nuevo por la magnífica iluminación en blanco y negro de Lee Garmes, y -aquí sí- por las posibilidades que le brindaba el VistaVision, lo cierto es que Wyler extrae un magnífico resultado en esos picados y contrapicados que tienen como epicentro la escalera central de la vivienda. Pero también se manifestará en la contundente utilización de la profundidad de campo, otorgando dinamismo a las acciones de sus personajes en el interior de la misma. Y es algo que ya desde sus primeros instantes permitirá con leves trazados delimitar la personalidad de su galería humana. Llegados a este punto, justo es reconocer que no se apunta con la debida gama de matices la psicología de esos tres fugados, quizá tan solo con la excepción del joven *Hal* que encarna Dewey Martin, en cuyas dudas se atisba un deseo interior de emerger del mundo violento y sin futuro que representa su hermano.

En cualquier caso, pese a esa incapacidad para profundizar en una mirada más crítica,



no es menos cierto que el film de Wyler se conserva con bastante salud. Destaquemos al margen de esa ya señalada configuración como crónica -es notable la sobriedad con la que se plasman las pesquisas policiales-, la presencia de un notable ritmo. La singularidad que proporciona al carecer en la mayor parte del metraje de banda sonora, o incluso la agudeza de algunos diálogos -“*me gustan las familias con hijos porque nunca se arriesgan*”-. A este respecto, es digna de ser resaltada la importancia de esa bicicleta que aparecerá como el elemento que hará decidir a *Glenn* invadir la vivienda de los *Hilliard*, y que la cámara de Wyler resaltará una vez concluya el drama. En un momento determinado, el fugado lo hará constar: “*me gustan las casas con bici fuera*”, añorando con ello una infancia normalizada de la que quizá careció. Es en gestos, en miradas, donde realmente se encuentra lo más valioso de esta, con todo, más que estimable **HORAS DESESPERADAS**. En ese primer plano sobre el rostro de Bogart, cuando logra conversar por teléfono con su mujer. En la mirada sonriente y cómplice de Martin, cuando desde detrás de una cortina contempla un vehículo portando a jóvenes divirtiéndose. En el rostro desencajado por el miedo del basurero, cuando se encuentra amenazado por el brutal *Sam*, y que culminará con una tensa e insospechada secuencia de infructuosa huida de este. O en la enorme tensión que se vivirá en el altillo de la vivienda vecina de la ocupada por los delincuentes, en la que los mandos policiales debaten entre sí las acciones a determinar, mientras que *Dan* no deja de abstraerse, plasmando en su semblante su único objetivo: rescatar de

allí a su mujer y pequeño hijo. Y en una película que, en última instancia, se basa en la oposición de caracteres; *Dan-Glenn*, *Glenn-Hal*, *Dan-Ralph*, yendo en ello más allá que la propia oposición que pudieran representar la familia convencional y los fugados -y es ahí, a mi modo de ver, donde se encuentra la entraña de la película, no siempre convenientemente formulada-, personalmente, no dudaría en destacar ese estallido emocional y violento, digno del mejor Joseph H. Lewis, que aparece a partir de la huida del en todo momento débil *Hal*. Un muchacho que a lo largo del asedio a la vivienda ha ido dejando indicios de su incomodidad en la decisión de su hermano, y que articulará un plan de fuga asaltando un coche, del que tirará a su dueño a punta de pistola, al escuchar por la radio el asedio de la policía a los fugados. Procederá en un restaurante a efectuar una llamada, con tan mala fortuna que coincidirá con la entrada de unos agentes de policía. Desde la cabina, e intuyendo una falsa detención, disparará contra uno de ellos, siendo él mismo herido, y trágicamente atropellado por un camión, muriendo casi como un perro (...).

Texto (extractos):

Juan Carlos Vizcaíno Martínez, “Wyer y Paramount en la primera mitad de los cincuenta”, en dossier “William Wyler” (2ª parte), rev. Dirigido, septiembre 2017.

José María Latorre, “Horas desesperadas”, en sección “Los films de TV”, rev. Dirigido, mayo 1990.







Viernes 6 de mayo **21h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

LA GRAN PRUEBA (1956) EE.UU. 137 min.

Título Original.-Friendly persuasion. **Director.**- William Wyler.
Argumento.- El libro de cuentos homónimo (1945) de Mary Jessamyn West. **Guión.**- Michael Wilson. **Fotografía.**- Ellsworth Fredericks (1.75:1 - DeLuxe). **Montaje.**- Robert Swink, Robert Belcher y Edward Biery. **Música.**- Dimitri Tiomkin. **Productor.**- William Wyler, Robert Wyler, Harry Hogan y Walter Mirisch. **Producción.**- Allied Artists Pictures - William Wyler's Production - BM Productions. **Intérpretes.**- Gary Cooper (*Jess Birdwell*), Dorothy McGuire (*Eliza Birdwell*), Anthony Perkins (*Josh Birwell*), Richard Eyer (*Jesse Birdwell, Jr.*), Mattie Birdwell (*Phyllis Love*), Robert Middleton (*Sam Jordan*), Peter Mark Richman (*Gard Jordan*), Walter Catlett (*profesor Quigley*), Richard Hale (*Purdy*), Theodore Newton (*mayor Harvey*), John Smith (*Caleb Cope*), Marjorie Main (*viuda Hudspeth*), Edna Skinner (*Opal*), Marjorie Durant (*Pearl*), Frances Farwell (*Ruby*). **Estreno.**- (EE.UU.) noviembre 1956 / (España) diciembre 1958.



versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 60 de la filmografía de William Wyler (de 67 como director)

6 candidaturas a los Oscars:

Película, Director, Actor de reparto (Anthony Perkins), Guion adaptado, Sonido (Gordon Glennan y Gordon Sawyer) y

Canción ("Thee I love" de Dimitri Tiomkin y Paul Francis Webster).

Festival de Cannes. Palma de Oro a la mejor película

Música de sala:

La música de Dimitri Tiomkin:

*Solo ante el peligro / Gigante / Río Rojo / La gran prueba /
Tierra de faraones / Río Bravo / ¡Qué bello es vivir!*



(...) Durante su preproducción, **LA GRAN PRUEBA** tuvo brevemente el título provisional de “Mr. Birdwell Goes to Battle”. El libro “Friendly Persuasion” de Jessamyn West en el que se basa, publicado en 1945, era una colección de cuentos escritos a principios de la década de 1940 para varias populares revistas. Aunque la película está ambientada en Pennsylvania, los cuentos originales se desarrollaban en Indiana. La película mantuvo algunos de los incidentes narrados como historias individuales en el libro, pero era más una traslación del tema y el estado de ánimo de los relatos originales que una adaptación fiel de todo el texto. Una de las historias del libro, “La batalla de Finney’s Ford”, proporcionó gran parte de la base de la acción de la película en torno a la batalla de las tropas locales contra los soldados confederados y proporcionó el dilema moral central de los *Birdwell*, la familia cuáquera y pacifista.

La adaptación del libro de West a la gran pantalla y el crédito sobre la autoría el guion han sido objeto de una considerable controversia a lo largo de los años. Según una noticia publicada en “Variety” el 20 de septiembre de 1956 y un artículo del “New York Times” del 21 de septiembre de 1956, la productora Allied Artists se convirtió en el primer estudio en invocar una cláusula “anticomunista”, entonces poco conocida, incluida en el acuerdo básico del Sindicato de Escritores de América (W.G.A.) de 1952, cuando decide estrenar **LA GRAN PRUEBA** sin hacer constar el nombre del guionista. La decisión fue tomada por Allied tras la reclamación interpuesta a ésta por el escritor Michael Wilson, quien había escrito una adaptación cinematográfica del libro de West en 1946. El director Frank Capra había comprado los derechos de las historias de West para Liberty Films, productora que Capra tenía en copropiedad con William Wyler, George Stevens y Samuel J. Briskin. Según la autobiografía de Capra, su intención era la de adaptar las historias como un vehículo para Bing Crosby y Jean Arthur.



En 1951, Wilson se había convertido en un “testigo hostil”, negándose a declarar ante el Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC). Posteriormente, Wilson sería incluido en las listas negras. Será Harry Kleiner el contratado para trabajar en el guion de **LA GRAN PRUEBA**; también la propia West y el hermano de Wyler, Robert, colaboraron. Justo antes del estreno de la película, Wilson solicitó el arbitraje del Sindicato de Escritores para que su nombre apareciera en los créditos. Aunque el Sindicato le otorgó a Wilson el crédito exclusivo como guionista, la Allied estrenó sin citarlo: el único crédito referido a este asunto decía: *“Del libro de Jessamyn West”*. Varias fuentes han declarado que la película terminada refleja el trabajo de Robert Wyler y de Jessamyn West tanto, si no más, que el de Wilson. Pero debido a las normas del Sindicato -que prohíben la inclusión de más de dos nombres de guionistas en los créditos de una película- y a su simpatía por Wilson, el Sindicato de Escritores determinó que Wilson debería recibir el crédito exclusivo como guionista.

El 15 de febrero de 1957, cuando estaban a punto de anunciarse las nominaciones a los Oscars, la Junta de Gobierno de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood emitía el siguiente comunicado de prensa: *“Toda persona que ante cualquier comité u organismo legislativo federal debidamente constituido, haya admitido que es miembro del Partido Comunista (y no haya renunciado públicamente al partido desde entonces) o que se haya negado a responder si es, o fue, miembro del Partido Comunis-*



ta, o que se haya negado a responder a una citación para comparecer ante tal comité u organismo, no será elegible para ningún Premio de la Academia mientras persista en tal negativa". Aunque este comunicado no nombraba específicamente a Michael Wilson, indirectamente sí se refería a él. **LA GRAN PRUEBA** obtuvo una nominación al Mejor Guión Adaptado, pero el nombre de Wilson no aparecía citado. De hecho, el título de la película se incluyó en último lugar, con el añadido "Obtiene nominación, pero su autor no es elegible para el premio según los estatutos de la Academia". El premio de ese año fue otorgado a James Poe, John Farrow y S.J. Perelman por su adaptación de **La vuelta al mundo en 80 días** de Jules Verne (*Around the World in 80 days*, Michael Anderson). Wilson demandaría a Allied Artists, Robert & William Wyler, Jessamyn West y otros, pero no se conocen cuáles fueron los detalles y la disposición de dicha demanda. El crédito de Wilson como guionista de **LA GRAN PRUEBA** fue restaurado oficialmente por el Sindicato de Escritores en 2001.

El vínculo de **LA GRAN PRUEBA** con las famosas listas negras de Hollywood generó aun más controversia en 1988: el entonces presidente de EE.UU., el ex actor Ronald Reagan regaló una copia en video del film al entonces primer ministro soviético Mijail Gorbachev. Durante el brindis de una cena celebrada en el Kremlin, Reagan declaró que la película expresaba "no solo la tragedia de la guerra, sino la complejidad del pacifismo, la nobleza del patriotismo, así como el amor por la paz". La prensa de todo el mundo informó sobre esto, criticando las palabras de Reagan y considerándolas como "tristemente irónicas" (...).

Texto (extractos):

Archivo del American Film Institute.



(...) Hasta cierto punto, **LA GRAN PRUEBA** es una relativa rareza dentro de la carrera de William Wyler. Basada en una novela de la escritora [Mary] Jessamyn West, la película se inscribe genéricamente entre el western (por ambientación histórica y geográfica) y el melodrama (por tonalidad), pasada por el filtro estético y espiritual del macro-género del “Americana”. En este último sentido, **LA GRAN PRUEBA** es un pariente cercano de otras producciones del “Americana” como **Nuestra casa en Indiana** (*Home in Indiana*, Henry Hathaway, 1944), **Han matado a un hombre blanco** (*Intruder in the dust*, Clarence Brown, 1949), **Estrellas en mi corona** (*Stars in my crown*, Jacques Tourneur, 1950) o **El sol siempre brilla en Kentucky** (*The Sun shines bright*, 1953, John Ford). Por desgracia, digámoslo ya, también es un exponente del “Americana” que está por debajo de las mencionadas, dado que no quiere, o no puede, ir más allá de su atractivo planteamiento dramático (y a pesar, hay que reconocerlo, de que no le falten buenos momentos).

Nos hallamos en Indiana, en los días de la Guerra Civil Americana. *Los Birdwell* son una familia de granjeros cuáqueros que se ven obligados a hacer frente a una encrucijada religiosa, ética y moral, la “gran prueba” a la que hace referencia el título español del film. Esa no es otra que la guerra, y con ella, la necesidad o no de tener que matar al enemigo, ergo al prójimo, representado este por los rebeldes del Sur. Los cabezas de familia –el padre, *Jess* (Gary Cooper), y la madre, *Eliza* (Dorothy McGuire)–, fieles a sus creencias pacifistas cuáqueras, se niegan en redondo a participar en nada que pueda implicar violencia contra un semejante y ni mucho menos su muerte. El conflicto se halla presente en el hijo mayor de *los Birdwell*, *Josh* (Anthony Perkins), que siente el irresistible impulso de empuñar las armas para defenderse del ataque de los confederados, los cuales amenazan con saquear su granja y quizá matar a su familia. Pero este atractivo punto de



partida se dispersa a lo largo de un metraje excesivamente alargado (137 minutos), por más que discorra con notable fluidez, a causa de una serie de subtramas que no enriquecen el conjunto, contribuyendo incluso a empobrecerlo. Hay momentos en que se tiene la decepcionante sensación de que, más que a ese duro conflicto, se le da un exceso de importancia, y de desarrollo, a aspectos mucho menos interesantes y/o más gratificantes para el espectador, como las cargantes escenas cómicas centradas en el benjamín de los *Birdwell*, *Little Jess* (Richard Eyer), y el ganso *Samantha*; la comicidad de las escenas que se centran en la competición que llevan a cabo todos los domingos por la mañana *Jess* y su amigo y vecino *Sam Jordan* (Robert Middleton) con sus carricoches, pugnando por ver quién llega antes a sus respectivas iglesias, la cuáquera y la católica; el episodio burlesco protagonizado por *Jess* y su hijo *Josh* en la granja que regenta la viuda *Hudspeth* (Marjorie Main) y sus tres hijas ávidas de compañía masculina, *Ópalo* (Edna Skinner), *Perla* (Marjorie Durant) y *Ruby* (Frances Farwell); o la (blanda) historia de amor protagonizada por la hija de los *Birdwell*, la adolescente *Mattie* (Phyllis Love), y el joven oficial norteamericano *Gard Jordan* (Peter Mark Richman).

Resulta asimismo decepcionante que, incluso cuando la película llega a sus momentos teóricamente más ásperos, y salvo contadas excepciones, no parezca atreverse a ir



más allá de sus posibilidades. Un buen ejemplo de lo afirmado es la secuencia, en teoría tensa y en la práctica resuelta con una aquí contraproducente contención, del asalto de la granja de los *Birdwell* por los confederados: resulta difícil de creer ese momento en que el soldado se toma “con desparpajo” los escobazos que la hasta ese momento circunspecta *Eliza* le propina cuando ve que intenta llevarse a *Samantha* para comérselo. También carece de la fuerza que sería de desear la resolución del relato, con los *Birdwell* sobreviviendo a la guerra, tras haber superado su “gran prueba”, y volviendo a su cotidianidad a base de reuniones cuáqueras los domingos y el impertinente ganso que sigue haciendo de las suyas.

Sin embargo tiene mérito que, a pesar de todo, **LA GRAN PRUEBA** no sea una película horrible sino, por el contrario, de lo más estimable, y a ratos, atractiva. (...) **LA GRAN PRUEBA** fue la primera película en color del William Wyler: la inspiración para el uso de la iluminación del director de fotografía Ellsworth Fredricks provino de los maestros pintores holandeses del siglo XVII, cuyas obras Fredricks vio junto a Wyler durante un viaje de búsqueda de locaciones antes de la producción. (...) Hay que decir que, hasta en sus peores momentos, el oficio de Wyler está por encima de lo que el film propone con tibieza a nivel argumental: son buena prueba de lo afirmado momentos como la hábil planificación de las carreras de carricoches entre *Jess* y *Sam*, o la resolución elíptica de la noche de

amor en el granero de *Jess* y *Eliza*, nacida como consecuencia de una riña marital (*Jess* ha comprado un armonio y *Eliza*, fiel a sus creencias cuáqueras, se niega a dormir en la vivienda familiar mientras un instrumento musical permanezca en ella). Hay escenas bélicas estupendas, tal es el caso del acecho y posterior escaramuza contra los confederados a la orilla del río, o el extraordinario plano de *Jess*, herido en la frente de un balazo y caído en el suelo mientras, detrás suyo, vemos cómo va avanzando desde el fondo del encuadre el confederado que le ha disparado. Pero destaca, sobre todo, una secuencia magnífica, la mejor de la película: la reunión de los cuáqueros en su iglesia (los *travellings* que les muestran inmersos en su meditación silenciosa son a la vez elegantes y respetuosos con las creencias de los personajes retratados), interrumpida por la entrada del *mayor Harvey* (Theodore Newton), quien les advierte de la inminencia de la guerra y la urgencia de que se comprometan con la misma (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valenti, “William Wyler, 1956-1959: pacifismo y venganza”, en dossier “William Wyler” (2ª parte), rev. Dirigido, septiembre 2017.







Martes 10 de mayo **21h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

HORIZONTES DE GRANDEZA (1958) EE.UU. 166 min.

Título Original.-The big country. **Director.**- William Wyler.
Argumento.- La novela homónima (1958) de Donald Hamilton.
Guión.- Robert Wyler, Jessamyn West, James R. Webb, Sy Bartlett y Robert Wilder. **Fotografía.**- Franz Planer (2.35:1 Technirama - Technicolor). **Montaje.**- Robert Belcher y John Faure. **Música.**- Jerome Moross. **Productor.**- William Wyler, Robert Wyler y Gregory Peck. **Producción.**- Anthony Production -Worldwide Production para United Artists. **Intérpretes.**- Gregory Peck (*James McKay*), Jean Simmons (*Julie Maragon*), Carroll Baker (*Patricia Terrill*), Charlton Heston (*Steve Leech*), Burl Ives (*Rufus Hannassey*), Charles Bickford (*mayor Henry Terrill*), Alfonso Bedoya (*Ramón Gutierrez*), Chuck Connors (*Buck Hannassey*), Chuck Hayward (*Rafe Hannassey*). **Estreno.**- (EE.UU.) octubre 1958 / (España) septiembre 1959.



versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 61 de la filmografía de William Wyler (de 67 como director)

1 Oscar: Actor de reparto (Burl Ives)

1 candidatura: Banda sonora

Música de sala:

Horizontes de grandeza (*The big country*, 1958) de William Wyler

Banda sonora original de **Jerome Moross**



(...) Versión para el cine de una novela de Donald Hamilton escrita por James R. Webb, Sy Bartlett y Robert Wilder, sobre una adaptación firmada por la autora de la novela que dio pie a **La gran prueba**, Jessamyn West, y por el hermano mayor de William Wyler, Robert Wyler, la trama de **HORIZONTES DE GRANDEZA** es a grandes rasgos la siguiente. *James McKay* (Gregory Peck) es un capitán de barco retirado que viaja al Oeste para casarse con *Patricia* (Carroll Baker), la hija del terrateniente *Henry Terrill* (Charles Bickford), al que todos llaman “el Mayor”. Este mantiene una feroz rivalidad y un enfrentamiento que ya dura años con *Rufus Hannassey* (Burl Ives), patriarca de otro clan familiar, por el control del ganado de la zona. *McKay* es un forastero que no comparte las costumbres de su nuevo hogar: no entiende el odio que los *Terrill* -incluida la aparentemente dulce *Patricia*- sienten hacia los *Hannassey*, hasta que advierte que todo es, en el fondo, una mera cuestión de inquina personal entre el Mayor y *Rufus* en la cual han arrastrado a sus respectivas familias y cuadrillas. Para las gentes del Oeste, *McKay* no es “un hombre” sino “un cobarde”, viste de otra manera (su sombrero hongo despierta la hilaridad de los cowboys); se toma como una simple broma pesada la humillación a la que le someten *Buck Hannassey* (Chuck Connors), el hijo de *Rufus*, y dos de sus hombres; nadie comprende -ni siquiera, de nuevo, *Patricia*- que no quiera ajustarles las cuentas por lo que le han hecho; no comparte que, para “vengarle”, el Mayor dirija a sus hombres armados al rancho de los *Hannassey* a fin de darles “un escarmiento”; y resiste las feas insinuaciones sobre su hombría que le dirige *Steve Leech* (Charlton Heston), el capataz y hombre de confianza del Mayor, enamorado de *Patricia* y celoso de que no le haya elegido a él como futuro marido.



En ocasiones se ha visto **HORIZONTES DE GRANDEZA** como una especie de apología de la hombría, en su acepción más reaccionaria, por la cual el aparentemente “cobarde” *McKay* acaba demostrando ante los demás que es tan “hombre” como cualquiera de los cowboys: al final, acepta el reto de montar a un caballo indomable llamado *Trueno* (sic), famoso en el rancho de los *Terrill* porque derriba a todos sus jinetes, y termina domándolo; y, antes de irse al pueblo tras haber roto su compromiso matrimonial con *Patricia*, “ajusta cuentas” con *Leech*, peleándose a puñetazos a la luz del amanecer. En realidad, *McKay* no es más o menos “hombre” que los cowboys; sencillamente, es un hombre *diferente*. En efecto, termina domando a *Trueno*, pero lo hace en privado, sin dar el estúpido espectáculo que los del rancho esperan; solo cuenta con la complicidad del bondadoso mexicano *Ramón* (Alfonso Bedoya)¹. Y, cierto, se pelea con *Leech* y este, contrariamente a lo que se esperaba, no consigue vencerle; pero, al término de su pelea, finalizada en tablas, *McKay* le dice a *Leech*: “¿Qué hemos demostrado?”.

HORIZONTES DE GRANDEZA no me parece una apología de la hombría, sino más bien una digresión sobre la estupidez humana, que combina de manera particularmente

¹ **HORIZONTES DE GRANDEZA** marcó la aparición final en la pantalla de este notable actor de carácter, quien murió un mes después de que se terminara el rodaje.



hermosa y elegante las formas del western -un género nada desconocido para Wyler: recuérdense sus incursiones en el período silente o en los años 30, y el estupendo *El forastero* (*The Westerner*, 1940)- y, por descontado el melodrama. **HORIZONTES DE GRANDEZA** es una película de una excepcional hondura dramática, sobre la que planean aires de tragedia griega. *McKay* es un hombre perpetuamente enfrentado a la incomprensión de quienes desprecian su particularidad, su talante distinto, sin esforzarse en comprenderlo, ni tan siquiera de escucharle (véase la reacción en el rancho *Terrill* cuando *McKay* regresa de su excursión a caballo de dos días: todos están convencidos de que se ha perdido, y no atienden a su razonamiento de que sabe orientarse perfectamente gracias a su brújula de mariner). La incomprensión de *Patricia* hace que *McKay* deje de sentir amor hacia ella y se incline por otra mujer más próxima a su talante, la maestra de



escuela y ranchera *Julie Maragon* (Jean Simmons). Abundan los desengaños, amorosos o de otro tipo: el que sufre McKay con Patricia, y el de esta hacia aquél, en parte porque McKay no es como su padre, el Mayor (hacia el cual siente una veneración que roza lo incestuoso); el ya apuntado de Leech hacia Patricia, que no le ama; el de Buck hacia Julie, que no para de rechazarle; o la decepción que Buck inspira en su padre Rufus, quien le anuncia, premonitoriamente: “algún día te mataré”.

Todo ello servido por un extraordinario plantel de intérpretes y, sobre todo, por el talento de un Wyler capaz de extraer densidad y espesor de cada secuencia, prácticamente de cada plano, con serenidad y sin aspavientos: el ritmo del film es lento, pero nunca moroso (sus 165 minutos no pesan en absoluto); llama la atención el carácter lacónico de los diálogos; y, en particular, la fuerza dramática de los silencios, muy abundantes a lo



largo del metraje y que pesan como una losa: esta es una de esas grandes películas en las que lo que se ve y lo que se calla es más importante que lo que se dice.

Filmada en Technirama, **HORIZONTES DE GRANDEZA** saca un maravilloso partido del formato panorámico, que no se limita a resaltar la magnificencia de los escenarios naturales, sino que forma parte específica de la entraña del relato. Los habitantes de la zona no paran de repetir que donde viven es *“un gran país”* (*big country*), a lo cual McKay replica, cuando le preguntan si alguna vez ha visto algún otro tan grande: *“Sí, los océanos”*. La pelea de McKay y Leech al amanecer está rodada con abundantes planos abiertos, que convierten a ambos combatientes en, de nuevo, “estúpidos” insectos ajenos a la belleza de un entorno, asimismo, indiferente ante sus cuitas. El estrecho desfiladero que conduce al rancho de los Hannassey deviene una trampa mortal para el Mayor y sus hombres: *“la pesadilla de un marinero”*, como lo describe McKay. Hasta los momentos de humor que estropeaban **La gran prueba** son mucho mejores y están excelentemente dosificados. Nadie debería dudar a estas alturas que el western es la mayor contribución a la cultura universal proporcionada por el cine norteamericano. **HORIZONTES DE GRANDEZA** es una obra maestra y la mejor película de William Wyler (...).



Texto (extractos):
Tomás Fernández Valentí, “William Wyler, 1956-1959: pacifismo y venganza”, en dossier “William Wyler” (2ª parte), rev. Dirigido, septiembre 2017.



La música de **HORIZONTES DE GRANDEZA**. (...) Aunque Aaron Copland llevara dos décadas desarrollando un estilo musical específicamente americano, el western iba asimilando con reticencias y lentitud tal lenguaje. Incluso los trabajos de Dimitri Tiomkin en la década -más orientados hacia la balada o el folclore mexicano- continuaban teniendo una textura y tratamiento orquestal más cercanos a la escuela europea. De hecho, quizá el western no encontró su estilo propio -al menos a tal escala como para ser asimilado definitivamente por el gran público y crear un escuela- hasta la monumental partitura de Jerome Moross para **HORIZONTES DE GRANDEZA**²: es quizá el paradigma por excelencia de la música del género y su estilo ha sido imitado ininidad de veces.

No es necesario ver el film para que la música de Moross evoque inmediatamente la sensación de “espacio abierto”, de inmensas llanuras: la técnica de Moross se basa en la asimilación de las melodías folclóricas (pero no en su cita, como haría Copland: los temas son todos originales), en su sencillez armónica y en un colorido orquestal luminoso y brillante que intenta expresar en términos específicamente musicales la grandeza del “terreno a conquistar” del Oeste. En realidad, es un estilo musical que enraíza totalmente con la música no cinematográfica de Moross, que bebe de fuentes similares³, y que parte de experiencias personales, no estrictamente del seguimiento de las imágenes del film: *“La primera vez que vi la película recordé mi primer viaje al Oeste: viajando en autobús desde Chicago a Los Ángeles quedé tan impresionado por las grandes llanuras que paré en Albuquerque, entonces una población de apenas 35.000 personas. Paseé por esas llanuras con la sensación de estar solo en esa inmensidad, con las montañas recortadas al fondo. Cuando compuse los títulos de crédito del film, vino a mi cabeza sin tener que*

² Jerome Moross: *“Tiomkin hizo westerns con tristes canciones rusas en ellos: sus westerns eran descripciones de las estepas rusas o las llanuras húngaras, pero HORIZONTES DE GRANDEZA era un western con ritmos y melodías realmente americanos”*.

³ Compárese esta banda sonora, por ejemplo, con su “Sinfonía nº1” (1943) o su “Sonata para dos pianos y cuarteto de cuerdas” (1975).



pensarlo”.

HORIZONTES DE GRANDEZA es un western ampuloso, de grandes proporciones, y la exuberante música de Moross provoca esa sensación. Pero en su núcleo se esconde algo más: la verdadera trama del film es el viaje iniciático, el proceso de aprendizaje de *Jim MacKay* (Gregory Peck) un hombre del Este para integrarse en una tierra nueva y hostil para él. La música de Moross expresa esa mezcla de excitación y desconcierto ante un mundo de proporciones descomunales y una sociedad regida por otros sistemas de valores, donde la violencia y un arcaico sentido del honor son los motores de los personajes.

En ese sentido, los títulos de crédito son modélicos, al sintetizar en apenas tres minutos todo el sentido del film. Diseñados por Saul Bass, se inician con un plano detalle de las ruedas de una diligencia lanzada a toda velocidad: el movimiento circular es acompañado por unas turbulentas figuras en la sección de cuerda, que provocan una vertiginosa sensación de “entrada”, de violenta irrupción en un entorno inhabitual. Sobre las cuerdas, fanfarrias en metales introducen la excepcional melodía central, un auténtico canto a la grandeza del paisaje: para entonces, las imágenes han variado ostensiblemente y vemos cómo, en un gran plano general, la diligencia “rasga” literalmente la superficie de la pradera, la propia horizontalidad y estatismo del encuadre.

Moross prefiere pintar grandes panoramas con cierto sabor costumbrista que definir personajes: la bienvenida que los rudos *Hannassey* dan a *McKay* es ilustrada por una deliciosa pieza alegre y juguetona, sostenida por un persistente ritmo que describe un modo de vida más simple y desinhibido. Incluso el motivo asociado con el personaje de *Julie* (Jean Simmons) es un desarrollo del tema introducido en las fanfarrias de los genéricos, fundiendo al personaje con el propio entorno en que vive.

Pero Moross también sabe mostrar la violencia latente en esa tierra: las frenéticas y persistentes figuras rítmicas en toda la secuencia del Cañón Blanco o el dramático momento de la muerte de *Buck Hannassey* (Chuck Connors) muestran a un músico también capaz de conferir una dimensión trágica al mero descriptivismo o a un grandilocuente tono épico (...).

Texto (extractos):

Roberto Cueto, 100 bandas sonoras en la Historia del Cine, Nuer Ediciones, 1996.

BEN-[~] HUR

COLECCION DE **216** FOTOGRAMAS
ESMALTADAS A TODOCOLOR

1.ª Edición - 1960

DEPOSITO LEGAL B - 10885 - 1960

Unica edición autorizada por METRO GOLDWYN MAYER,
con fotogramas de la famosa película del mismo título
dirigida por WILLIAM WYLER

© 1959 *Metro-Goldwyn-Mayer - Inc.*

CON CENSURA ECLESIASTICA

EDITORIAL BRUGUERA, S. A.

BARCELONA - BUENOS AIRES - BOGOTÁ

Una producción
METRO - GOLDWYN - MAYER

BEN- HUR

obra maestra de WILLIAM WYLER



Judá Ben-Hur, el príncipe de Judea que desafió el maligno poder de la Roma pagana, es encarnado por Charlton Heston. Nacido en Evanston, Illinois, este actor se graduó en la Northwestern University, inició su carrera en la radio, debutó en el teatro con "Antonio y Cleopatra", y ha interpretado en diez años veinte grandes películas



Haya Harareet
ESTHER

Haya Harareet, en el papel de Esther la muchacha cuyo amor era más fuerte que las cadenas de la esclavitud. Haya nació en Haifa, Palestina, y ha vivido casi siempre en Tel-Aviv. Durante dos años sirvió en las fuerzas armadas de su país. Habla cinco idiomas. El director William Wyler la conoció en el Festival Cinematográfico de Cannes



Viernes 13 de mayo

Horario especial de inicio: 20'15 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

BEN-HUR (1959) EE.UU. 222 min.

Título Original.- Ben-Hur. **Director.**- William Wyler. **Argumento.**- La novela "Ben-Hur: a tale of the Christ" (1880) de Lewis Wallace. **Guión.**- Karl Tunberg (y Gore Vidal, Maxwell Anderson, S.N. Behrman y Christopher Fry). **Fotografía.**- Robert L. Surtees (2.55:1 Cinemascope - Technicolor). **Montaje.**- John H. Dunning, Ralph E. Winters y Margaret Booth. **Música.**- Miklós Rózsa. **Productor.**- Sam Zimbalist, William Wyler, Sol C. Siegel y Joseph Vogel. **Producción.**- Metro Goldwyn Mayer. **Intérpretes.**- Charlton Heston (*Judá Ben-Hur*), Jack Hawkins (*Quinto Arrio*), Haya Harareet (*Esther*), Stephen Boyd (*Messala*), Hugh Griffith (*sheik Ilderim*), Martha Scott (*Miriam*), Cathy O'Donnell (*Tirzah*), Sam Jaffe (*Simonides*), Finlay Currie (*Baltasar / el narrador*), Frank Thring (*Poncio Pilatos*), André Morell (*Sextus*), Terence Longdon (*Druso*), George Relph (*Tiberio César*). **Estreno.**- (EE.UU.) noviembre 1959 / (España) diciembre 1960.



versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 62 de la filmografía de William Wyler (de 67 como director)

11 Oscar:

*Película, Director, Actor principal (Charlton Heston),
Actor de reparto (Hugh Griffith), Fotografía, Montaje, Banda sonora,
Dirección artística en color (William Horning, Edward Carfagno y Hugh Hunt),
Vestuario en color (Elizabeth Haffenden), Sonido (Franklin Milton)
y Efectos especiales (A.Arnold Gillespie, R.A.MacDonald y Milo B. Lory).*

1 candidatura: Guion adaptado

Música de sala:

Ben-Hur (1959) de William Wyler
Banda sonora original de **Miklós Rózsa**



(...) Aunque **BEN-HUR** 1959, versión Wyler, sigue relativamente de cerca la novela del siglo XIX más vendida internacionalmente del general Lew Wallace, existen algunas diferencias entre la película de 1959 y la novela, y entre las adaptaciones de 1925 y 1959, ambas producidas por Metro Goldwyn Mayer. Dos cambios significativos entre la novela y la película muda son que, mientras que en la película de 1925, la carrera tiene lugar en Antioquía, en la película de 1959 tiene lugar en Judea y, mientras que en la novela, *Messala* vive pero queda lisiado para el resto de su vida después de la carrera, en la película de 1925 la muerte de este personaje solo se sugiere. Sin embargo, en la película de 1959, *Messala* sí muere en su enfrentamiento final con *Judá Ben-Hur* después de la carrera (...).

(...) El largo y complicado proceso creativo de **BEN-HUR** comenzó en el verano de 1953, cuando Dore Schary, jefe de producción de la Metro, E. J. Mannix, gerente general del estudio, Nicholas Schenck, presidente de la Loew's Inc. (empresa matriz y división de distribución de M.G.M.) y el productor Sam Zimbalist, se reunieron para discutir la idea: que la nueva adaptación de la novela de Wallace fuera su principal producción de 1954 y que comenzaría a filmarse en Italia en julio de 1954. La adaptación de 1925 fue una de las películas más populares de la década de los años 20, y había sido el mayor éxito financiero del estudio durante muchos años. Zimbalist dirigía el proyecto, y a Karl Tunberg se le asignó la tarea de escribir el guion de lo que estaba presupuestado como una producción que se filmaría en Roma. Marlon Brando, Vittorio Gassman, Montgomery Clift, Rock Hudson, Van Johnson y Edmund Purdom eran posibles protagonistas de la película, con Brando



mencionado en varias fuentes como el principal candidato. Las actrices mencionadas como consideradas o probadas en ese momento incluían a Ava Gardner y Pier Angeli para *Esther* y Taina Elg para *Iras*, un papel que estaba en el *Ben-Hur* de 1925, pero omitido en la versión de Wyler (...).

(...) Hubo diversos retrasos en el inicio de la producción, y, durante un tiempo, el estudio consideró filmar la película en los EE. UU. en lugar de en Roma. A lo largo de 1955, Sidney Franklin fue candidato a ser el director de la película, con Richard Burton para el papel principal. En ese momento, también se mencionó que los actores Ray Danton, Ronald Lewis y Bill Travers habían sido probados para papeles importantes en la película, probablemente para *Messala*. Pero pronto, Wyler, que había sido asistente de dirección y director de producción en la película de 1925, fue anunciado como el director, y el actor italiano Cesare Danova como protagonista: de hecho, Danova hizo una prueba en color de dos escenas como *Judá*, con Leslie Nielsen como *Messala*. Según una noticia de 1957, la actriz Carolyn Craig probó un papel en la película en este momento, probablemente para *Esther*. En ese mismo año, la Hecht-Lancaster-Hill estaba en negociaciones con Loew's Inc. para distribuir cuatro de sus producciones a cambio de que Burt Lancaster, uno de los tres socios, diera vida a *Ben-Hur*. A final del año, Hecht-Lancaster-Hill informó que, si bien el acuerdo de distribución había fracasado, Lancaster todavía era el favorito para el papel principal. También Tony Curtis y Kirk Douglas estaban bajo consideración para el



papel principal en esas mismas fechas. Gore Vidal, que acabará participando en el guion, ha declarado que Zimbalist le había pedido que hablara con su amigo Paul Newman, para interpretar a *Ben-Hur*, pero Newman, que no estaba nada contento con un papel algo similar que interpretaba en *El cáliz de plata* (*The silver chalice*, Victor Saville, 1955), se negó rotundamente.

Será en enero de 1958, que se anuncie que Charlton Heston, quien ya había aparecido en la película anterior de Wyler **Horizontes de grandeza**, es el elegido para el papel principal. Otros actores y actrices probados o considerados para papeles a principios de 1958 incluyeron a Carroll Baker para *Esther* y Scott Brady para *Marcellus* (papel que, al final, no aparece en la película). Steve Cochran y Victor Mature estaban bajo consideración para *Messala*, junto con el actor irlandés Stephen Boyd, quien finalmente fue seleccionado para el papel. La actriz israelí Haya Harareet, que fue seleccionada para interpretar a *Esther* justo antes del comienzo de la filmación, hizo su debut en el cine estadounidense con esta película (...).

(...) Comenzado el rodaje, los permisos de filmación en Libia y Jerusalén fueron revocados por motivos religiosos: así las puertas de la ciudad y las calles interiores de Jerusalén se recrearon en grandes decorados construidos en Cinecittà. Además se llevaron a cabo dos semanas de rodaje en exteriores en Fogliano, cerca de Anzio, las montañas



cercanas a Arcinazzo y varios otros lugares de Italia (...).

(...) Según el director de fotografía Robert Surtees, las lentes y el material de película de 65 mm. le permitieron a él y a los otros operadores que trabajaron en el film, hacer planos extremadamente amplios, como los de la secuencia de la carrera de carros; se usaron más de dos cámaras para cada una de las secuencias de acción. Esa secuencia de la carrera de carros, que dura poco menos de diez minutos en la película, requirió meses de planificación y diez semanas para filmarla. El decorado, que cubría más de dieciocho acres, tenía cinco pisos de altura y se tardó seis meses construirlo. Más de ochenta caballos fueron traídos a Italia desde Yugoslavia y Sicilia para la carrera y entrenados por un veterano cuidador de animales de Hollywood, Glenn Randall. Se construyeron dieciocho carros para la producción, y nueve se usaron para prácticas y entrenamiento -todos los carros fueron construidos por Hermanos Danesi , una antigua empresa de fabricación de carrozas en Roma-. Los nueve restantes se utilizaron en la carrera filmada, que consistió en dar siete vueltas a la arena -para representar la carrera de nueve vueltas de la historia narrada-. Para llenar el decorado de la pista de carreras, se contó con entre 6.000 y 7.000 extras, además de con varios *matte shots* utilizados para dar cuerpo a las paredes y a los fondos de la arena. Tanto Heston como Boyd entrenaron con los equipos y, cuando por fin



se filmó la carrera, Heston era particularmente experto en conducir la cuadriga, haciendo que rodar los planos cortos fuera mucho más fácil de lo que lo hubiera sido si se hubiera necesitado un doble en todo momento. Uno de los momentos más famosos dentro de la secuencia de la carrera ocurre cuando el carro que conduce *Judah* pasa por encima de los restos de un carro que acaba de estrellarse. Mientras esto sucede, el carro de *Judah* se eleva un instante por los aires, lo que hace que el conductor se aferre a las riendas del carro mientras su cuerpo es catapultado hacia arriba. Luego aterriza entre los caballos y el carro, pero rápidamente vuelve a subir al carro y reanuda la carrera: pues bien, ese espectacular plano fue resultado de un accidente. A diferencia de los planos finales de dicha acrobacia que se ven en la película, y en los que se ve a Heston entre los caballos y el carro cuando aterriza, durante la acrobacia real, Joe Canutt sí fue arrojado del carro. Su padre y muchos miembros del equipo temían que se hubiera matado o herido gravemente, pero salió con solo pequeños cortes. En una anécdota famosa que Heston repitió a menudo a lo largo de los años, contaba que, en un momento durante el rodaje, cuando se quejó de que los otros aurigas le estaban empujando y echando de la carrera, Canutt le respondió: “No te preocupes, Chuck, tú ganas la carrera”. Dos miembros del equipo resultaron heridos y una cámara fue destruida durante la filmación de otra parte de la carrera, aquella en la que el carro de Stephen Boyd pierde el control y se estrella contra una barrera de madera mientras dobla una curva de la pista (...).

(...) Mucho se ha escrito, tanto en el momento de la producción como más tarde, sobre la realización de la espectacular carrera de cuadrigas. Tanto a Andrew Marton como

a Yakima Canutt, que aparecen en los créditos como “directores de la 2ª unidad”, se les atribuye la dirección de esa secuencia. Sin embargo, Wyler, en su biografía, atribuye gran parte del crédito por esa dirección de la carrera a Canutt, quien fue uno de los dobles y coordinadores de dobles pioneros de la industria del cine. Tras el estreno de la película, Marton escribió un artículo en la que describió la filmación de la carrera y expresó su gran decepción por ver compartido su trabajo como director de la 2ª unidad. En ese artículo, Marton expresó su sentimiento de que, si el productor Zimbalist, que murió durante la producción, hubiera vivido, en los créditos habría aparecido solo “*Carrera de cuadrigas dirigida por Andrew Marton*”. Parece que Marton fue responsable de la puesta en escena y del rodaje general de la secuencia, mientras que Canutt lo fue de coordinar a los actores, especialistas, caballos y carros de la carrera en sí. Por otra parte el cineasta Mario Soldati también trabajó como director en esa 2ª unidad y, originalmente iba a aparecer en los créditos, debajo de Marton y Canutt, pero su nombre fue retirado antes del estreno de la película (...).



El joven judío pretendía correr en ayuda de Quinto Arrio, a quien veía muy próximo a la borda, acometido por un enemigo tras otro. No había descanso para la espada del tribuno; el acoso a que estaba sometido era cada vez más intenso; su rostro reflejaba la tensión de la batalla y la orgullosa valentía propia de un noble romano

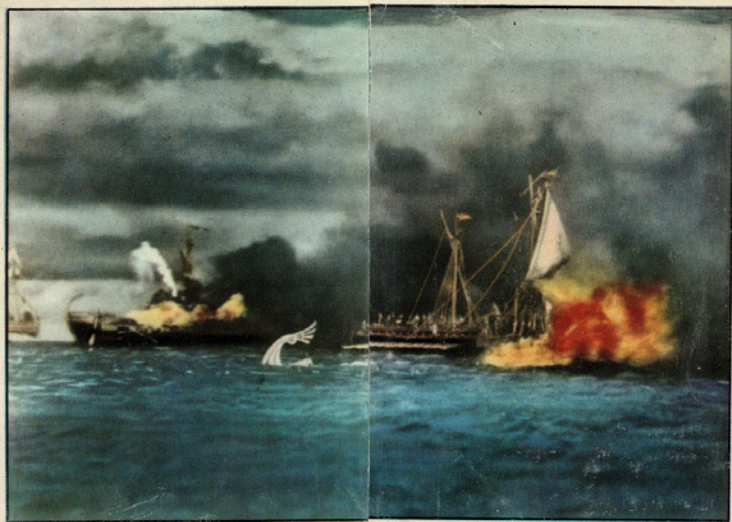


Judá se abrió paso blandiendo cuantas armas encontraba a su alcance, así fueran una espada, una estaca o una antorcha incendiaria. Barria a los piratas ante él. Había algo sobrehumano en aquel ser hirsuto y selvático que luchaba como una fiera. Y sin embargo, la ayuda que deseaba prestar a Quinto Arrio llegaría demasiado tarde

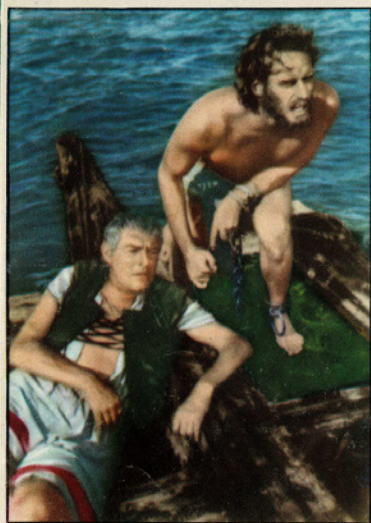


Acorralado junto a la borda por sus contrincantes, el tribuno perdió el equilibrio, vaciló un momento y cayó al agua. Judá ahogó un grito de desesperación. ¡Lastrado por el peso de su armadura, Arrio no tardaría en ahogarse! Sólo una cosa podía hacerse, y el galeote la hizo: alcanzó la borda y saltó en auxilio del romano





El comandante de la flota estaba ahogándose. A duras penas logró el judío descubrirle en la espantosa confusión. Nadó hacia él, echó mano a su cinto y le condujo hasta unas tablas que flotaban a la deriva, mientras en derredor proseguía la batalla, trabadas las galeras por el abordaje, unas ardiendo, hundiéndose otras muchas



Cuando Quinto Arrio recobró el conocimiento, encontróse en una frágil balsa, sujeto por una cadena y en compañía de aquel galeote que decía ser un príncipe de Jerusalén. Lucía el sol y el viento habíales alejado del escenario de la lucha. Abatido por el recuerdo de la catástrofe, el tribuno preguntó: "¿Por qué me has salvado?"

La réplica de Ben-Hur fue: "¿Por qué mandaste abrir mis grilletes?". Y poco después, cuando Arrio sacó un puñal e intentó clavárselo a sí mismo en el pecho, para morir según la tradición de los romanos vencidos, le arrancó el arma de la mano y la arrojó al mar. "Tu vida pertenece a Dios", dijo, y su tono no era el de un esclavo



(...) Otra secuencia muy notable en **BEN-HUR** fue la batalla naval entre los barcos romanos y los de los piratas macedonios. La secuencia se rodó bajo la supervisión del director de la 3ª unidad, Richard Thorpe, en un gran lago artificial en Cinecittà, Se colocaron dos galeras de tamaño real en el lago para planos cercanos, con docenas de otras galeras construidas en miniatura para los planos lejanos durante la batalla; dichas embarcaciones se montaron sobre raíles submarinos para que se pudieran desplazar con la mayor fluidez durante la secuencia (...).

(...) El escritor Gore Vidal ha contado que, con el permiso de Wyler, reescribió la escena en la que *Messala* y *Judá* se encuentran por primera vez como adultos, con la intención de sugerir un sutil trasfondo de pasión juvenil entre ambos hombres que acaba girando hacia una “pelea de amantes”. Según Vidal, a Wyler no le gustaba Heston, lo consideraba un actor muy rígido; Heston nunca se dio cuenta del hecho de que la escena tenía un tono homosexual implícito (...).

(...) La veterana montadora de la M.G.M, Margaret Booth, recibió la orden de ir a Roma para ayudar a Wyler y a los editores Ralph E. Winters y John D. Dunning en la edición del film. La fotografía principal y las filmaciones complementarias se completaron el 30 de enero de 1959 (...).

(...) M.G.M. encargó al dr. Joseph Mersand, presidente del Consejo Nacional de Profesores de Inglés, que preparara una guía de estudio especial sobre la película que se distribuyó en las escuelas de Estados Unidos (...).

Texto (extractos):

Archivo del American Film Institute.

(...) Cada vez que se habla de la versión de **BEN-HUR** dirigida por William Wyler, resulta “inevitable” el tener que hacer mención de su anécdota de producción más difundida y relacionada con su momento más espectacular: que Wyler no dirigió la secuencia de la carrera de cuadrigas, o mejor dicho, no filmó personalmente los planos correspondientes a las escenas de acción de la misma (sí son suyas las escenas anteriores y posteriores a la carrera que se desarrollan en el decorado del circo de Jerusalén). Dicha labor fue confiada a otro realizador al frente de una segunda unidad, Andrew Marton, en la cual jugó un papel fundamental el coordinador de especialistas Yakima Canutt. Espinosa cuestión esta que suele poner nerviosos a los amigos de la política de los autores (y demostrando, de paso, la fragilidad de la misma). ¿Quién es el “autor” de esta secuencia? ¿Marton y Canutt, que fueron quienes la filmaron? ¿Wyler, que parece ser que fue quien estableció la pauta a seguir, la secuencia de la carrera de cuadrigas del **Ben-Hur** (1925) de Fred Niblo? ¿Los tres montadores que tuvo la película de Wyler, Ralph E. Winters, John D. Dunning y una no acreditada Margaret Booth? ¿O un poco todos ellos? Otro dato importante a la hora de establecer un hipotético reparto de “autorías” es que en esta para la época



gigantesca producción estuvieron presentes, además de Marton, otros tres realizadores no acreditados a cargo de segundas y terceras unidades: Sergio Leone (que también colaboró en la secuencia de la carrera), Mario Soldati y Richard Thorpe. Esta multiplicidad de cineastas tras las cámaras era muy característica del cine de Hollywood de su tiempo, y sigue siéndolo, hallándose presente, sin ir más lejos, en las otras dos adaptaciones a la pantalla de la novela homónima de Lew Wallace que la preceden: las llevadas a cabo por Sidney Olcott, Harry T. Morey y Frank Oakes Rose en 1907, y la mencionada de Niblo de 1925, en la cual participaron los no acreditados Charles Brabin, Christy Cabanne, J.J. Cohn, Rex Ingram y el propio Wyler, este como ayudante de dirección de... la secuencia de la carrera de cuadrigas.

Sea como fuere, lo cierto es que el brillo de esa repetidamente mencionada secuencia -una de las mejores de acción de la Historia del Cine- son árboles que impiden ver el bosque, y no contribuye a que se juzguen los méritos del **BEN-HUR** de Wyler en sí mismo considerado. Es bien sabido que el realizador aceptó dirigir esta superproducción un poco por encargo y otro poco como un reto: por la posibilidad de batir a Cecil B. DeMille -quien tres años antes había estrenado la popular **Los diez mandamientos** (*The Ten Commandments*, 1956)- en el terreno del peplum bíblico made in Hollywood (muy diferente del peplum mitológico italiano), puesto de moda esa misma década por la irregular **Quo Vadis** (Mervyn LeRoy, 1951) y la mediocre **La túnica sagrada** (*The Robe*, Henry Koster, 1953). Y a pesar de que en el **BEN-HUR** de Wyler hay secuencias, como la de la Natividad con la que se abre el film, que hacen pensar en el peor estilo de ese, por otro lado, interesantísimo



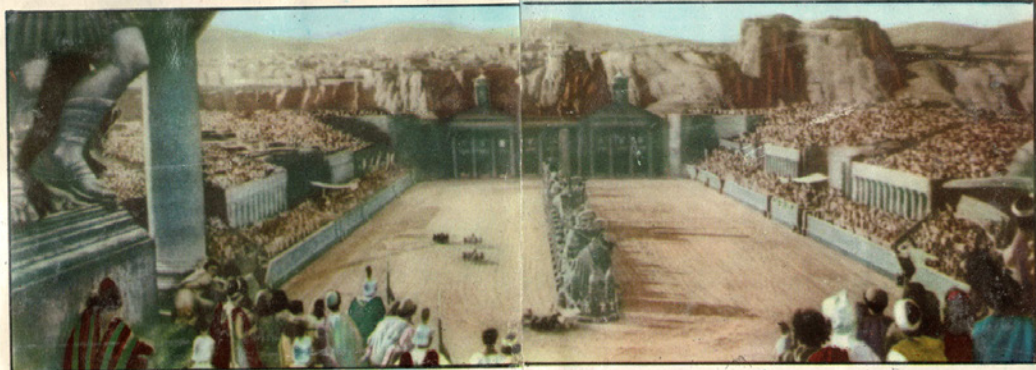
cinematista que fue DeMille, ello acaba siendo pecata minuta en el conjunto de una película que si por algo llama la atención es por el esfuerzo de Wyler por dotar a **BEN-HUR** de una notable atmósfera intimista: (...) por ejemplo, durante la secuencia del Sermón de la Montaña, aunque se muestra a las personas escuchando atentamente las palabras que *Cristo* pronuncia, el espectador no escucha ninguna voz; Wyler explicó que decidió hacer esto para que el público experimentara la presencia de *Cristo* solo a partir de la reacción de los actores (...). El resultado, incluso con su desmesurado metraje (222 minutos), está muy por encima de *Quo Vadis*, *La túnica sagrada* y el fallido *remake* de Timur Bekmambetov de 2016.

Más allá de su espectacularidad, lo mejor del **BEN-HUR** de Wyler lo hallamos en las escenas que descargan su eficacia en la labor de sus intérpretes, y en la manera como el cinematista integra a los personajes en el decorado con vistas a conseguir sensibles efectos melodramáticos. En este sentido, hay que destacar secuencias como la tensa

discusión en el patio de la casa de *la familia Hur* donde el protagonista, *Judá Ben-Hur* (Charlton Heston), se niega a colaborar con su amigo, el romano *Messala* (Stephen Boyd), denunciando a compatriotas contrarios a Roma; la atmósfera opresiva de las escenas que transcurren en la galera donde *Ben-Hur* cumple condena como galeote; el irónico diálogo entre el protagonista y *Quinto Arrio* (Jack Hawkins), flotando a la deriva en el mar tras haber sobrevivido a la batalla naval; la agonía de *Messala*, destrozado tras su terrible accidente en la carrera pero usando su último aliento para alimentar su odio hacia *Ben-Hur*; o las magníficas escenas en el valle de los leprosos. Hay un momento que acredita la maestría de un cineasta conocedor de su oficio: la escena -resuelta mediante un excelente fuera de campo- en la que los carceleros romanos descubren que la madre y la hermana de *Ben-Hur*, *Miriam* (Martha Scott) y *Tirza* (Cathy O'Donnell), tienen la lepra que han contraído en las mazmorras. Incluso cuando, en el clímax de la función, resurge el toque católico "a lo DeMille", Wyler lo dosifica con habilidad: la resolución del milagro de la curación de *Miriam* y *Tirza* en presencia de *Esther* (Haya Harareet), bajo la luz intermitente de los relámpagos que acompañan a la muerte de *Jesús* en la cruz, es modélica.

Texto (extractos):

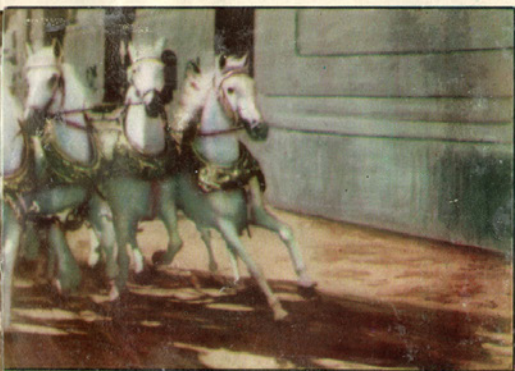
Tomás Fernández Valentí, "William Wyler, 1956-1959: pacifismo y venganza", en dossier "William Wyler" (2ª parte), rev. Dirigido, septiembre 2017.



¡Ya no faltaban más que dos vueltas!
 Los espectadores, del primero al último,
 con el ánimo en suspenso, presenciaron
 cómo el tiro de blancos corceles, sin tem-
 or, con seguridad y ligereza, se colo-
 caba a la altura de los caballos del ro-
 mano, para disputar la fase final de
 aquella competición que ninguno de los
 presentes olvidaría



Mesala y Ben-Hur estaban ahora empa-
 rejados. El primero, como todos los ex-
 pertos pudieron notar, había alcanzado
 su velocidad máxima. Sus caballos cor-
 rían con las cabezas tendidas hacia
 adelante, los ollares dilatados, desorbi-
 tados los ojos. Era su esfuerzo supremo.
 ¿Podrían conservar aquella marcha du-
 rante mucho tiempo todavía?



La pregunta, en realidad, no tenía sentido, pues el vil romano contaba para asegurarse la victoria, con otros recursos que no eran la resistencia y velocidad de su tiro. El ensayo que con el infortunado auriga sirio había hecho de la eficacia de las aletas de sus ruedas tuvo éxito. Este se repetiría, tratándose de Judá Ben-Hur



Mesala inició la cobarde maniobra. Estaba muy animado. Pensaba que más de un altar iba muy pronto a enriquecerse con sus dones en acción de gracias por el triunfo. ¡Ah, el genio romano alcanzaba siempre la victoria! ¡Buena burla sería para aquellos vociferantes judíos que, llenos de estúpidas ilusiones, animaban a su príncipe!



Pero Ben-Hur no era tan cándido como el auriga sirio. No en vano había estudiado el proceder de Mesala a lo largo de las vueltas anteriores, imaginando el modo de librarse de su treta. Su energética mano gobernó hábilmente a los caballos... ¡El romano advirtió con furiosa desesperación que la cuadruga del judío escapaba indemne!





La música de **BEN-HUR** (...) La década de los cincuenta se cerró para Hollywood con lo que empezaba a ser el canto de cisne del *epic*, con sus epígonos, ya que las superproducciones de la década posterior irían adquiriendo un signo diferente: la producción de 15 millones de dólares **BEN-HUR** fue uno de los mayores éxitos de la Metro-Goldwyn-Mayer y el paradigma del “colosalismo” al estilo de Hollywood.

Para Miklós Rózsa, el reto de **BEN-HUR** suponía enfrentarse a un fresco histórico de proporciones descomunales: una historia personal (la de *Judá* y *Messala*) con cierto tono de cine de aventuras; una visión colorista de la Roma de los tiempos de *Cristo*; un melodrama familiar; y un film religioso en el sentido más hollywoodiense del término. El compositor comenzó muy pronto a trabajar en la película, por lo que tardó año y medio en componer la música (no es tampoco de extrañar: hay que tener en cuenta que sólo el montaje del film llevó nueve meses).

Ciertas escenas precisaban música antes de empezar a ser rodadas: una serie de danzas y marchas para escenas de banquetes, desfiles y fiestas. Como había hecho en **Quo Vadis**, Rózsa inició una labor de investigación que lo llevó hasta material musical griego, hebreo y oriental, punto de partida para las espectaculares danzas africanas o beduinas y también para desarrollar dos de los más bellos temas de la banda sonora: el de *Judá* (Charlton Heston) y el de su *madre* (Martha Scott), ambos basados en melodías hebreas al igual que el hermoso motivo con arabescos orientalizantes que acompaña el



regreso del protagonista a Judea.

Mayor problema presentaba el material romano, ya que no existía notación alguna de música de la época y Rózsa suponía que, en gran parte esta debía de ser (como gran parte de la cultura romana) asimilación de la griega. Ya en *Quo Vadis*, Rózsa se vio obligado a reconstruir su propia interpretación de la música romana: esto le llevará a crear una especie de “subgénero” dentro de la música de Hollywood por el que se hará celebre, la *marcia romana*. **BEN-HUR** está plagada de este tipo de marchas militares o triunfales (la entrada de *Graco* en Jerusalén, el desfile en Roma, la marcha que preludia la carrera de cuadrigas o la de la victoria final de *Judá* en el circo). Su función trasciende lo meramente diegético (no se trata de un sonido realista, puesto que la música romana no podía sonar así, ejecutada por una orquesta moderna) y viene a ser un comentario incidental para reforzar la espectacularidad de lo mostrado: se trata de música concebida para una orquesta de grandes proporciones, no exenta de la riqueza tímbrica del lenguaje nacionalista húngaro de un Zoltan Kodály o del propio Rózsa en su obra para concierto. Incluso en la escena de la carrera de cuadrigas, Rózsa funde ambos planos al contraponer sobre la marcha (en metales y percusión: la supuesta música “realista” del circo), los temas de *Judá* y su enemigo *Messala* (Stephen Boyd): la espectacularidad de la carrera se centra así en los verdaderos contendientes los protagonistas del film, de modo que se individualiza el



conflicto dramático. En todo caso, el lenguaje inventado en cierto modo por Rózsa acabó por representar la forma “correcta” y “rigurosa” de ambientar un film en la época romana, pese a que el compositor siempre advirtió que aquello era sólo una evocación moderna y en cierto modo simbólica de una época.

Más difícil le resultó a Rózsa desarrollar ese estilo “arcaizante” en la escena inicial del nacimiento de *Cristo* y la adoración de los *Reyes Magos*. Rózsa ya tenía su propia concepción de la música para dicha escena cuando, tras regresar de unas vacaciones, el director William Wyler lo llamó para decirle que tenía una “idea genial” para esa escena. Rózsa se echó a temblar (las ideas “geniales” de Wyler en el plano musical eran temidas en Hollywood entonces), pero aún se indignó más cuando Wyler le contó su idea: emplear el famoso villancico “*Adeste Fideles*” en esa escena. De nada sirvió que Rózsa le advirtiera de que tal villancico era una composición del siglo XVIII y que rompería la “ilusión” de evocación del pasado que él trataba de conseguir: Wyler seguía empeñado en ello. Rózsa tuvo que recurrir al jefe del estudio, Sol C. Siegel, y amenazarlo con dejar el film si Wyler no cambiaba de idea. Siegel le aseguró que arreglaría las cosas con Wyler y que compusiera la escena a su modo: al final, éste no puso ninguna pega cuando escuchó la hermosa y sencilla melodía con que Rózsa ilustró la escena.

El otro gran bloque del film se asocia con la figura de *Cristo*. Para dar una idea del



carácter sobrenatural, místico, del personaje (cuyo rostro nunca vemos en pantalla), Rózsa pensó en volver a emplear el fantasmagórico y extraño sonido del teremín. Sin embargo renunció a la idea, tanto por las ya risibles connotaciones que el instrumento traía consigo (asociado durante una década a psicópatas, extraterrestres y todo tipo de monstruos) como por lo inadecuado de utilizar instrumentos electrónicos en el contexto histórico del film¹. Finalmente, optó por representar al personaje de una manera más clásica, con órgano (instrumento de obvias asociaciones litúrgicas) y cuerdas en registros muy altos. Rózsa hace un buen uso dramático de ese motivo, empleando el valor mnemotécnico que la música de cine puede tener dentro de una narrativa. La primera vez que aparece el tema es cuando *Cristo* da de beber a *Judá* durante su penosa marcha por el desierto (su “calvario” personal); la música de la escena, brutal, desgarrada, es interrumpida bruscamente por la serenidad, la trascendencia del tema de *Cristo*: aunque lo vemos de espaldas, su cualidad sobrenatural (icónica, litúrgica) es remarcada por la música necesidad de ningún dato más sobre la identidad del personaje. Mucho después, casi al final del film, se produce una inversión de papeles: es *Judá* quien da agua a *Cristo* durante su calvario. El tema de *Cristo* se ha transformado ahora en una *vía dolorosa*, pero cuando se detiene ante *Judá* regresa la sonoridad anterior: la música nos dice ahora que ése es el mismo hombre que dio de

¹ Un prejuicio que el cine actual ha superado, pero que entonces parecía “erróneo” y “ridículo”.



beber a *Judá* cinco años antes y también que, aunque *Judá* no lo reconoce, *Cristo* sí lo ha hecho.

El música se divide, pues, entre lo histórico (con especial atención a la figura de *Cristo*) y lo personal (la historia de *Judá*). El propio prelude del film se inicia, tras una breve fanfarria que sitúa en pocos segundos temporalmente la historia, con la presentación “gloriosa” del tema de *Cristo* (en un *fortissimo* orquestal subrayado por órgano y campanas), que deja paso al “noble” tema de *Judá*, síntesis (como mandan los cánones) de las cualidades del personaje. La música refuerza la sensación de gran espectáculo con su estilo también “colosalista”: desde las impresionantes marchas romanas a la dramática procesión al calvario, pasando por la violencia de la batalla naval o el “Alleluia” que cierra el film y lleva a su clímax el trasfondo religioso de la historia.

Uno de los momentos más espectaculares del film es la escena de las galeras. En principio, Wyler quería sonorizar la escena únicamente con los tambores del *hortator* (el timbalero que marca el ritmo a los remeros) , pero Rózsa sugirió emplear ese sonido cacofónico de los timbales como un *ostinato* sobre el que construir una pieza musical que expresara el dramatismo del esfuerzo de los esclavos. El efecto final de la escena es impresionante: el ritmo marcado por el *hortator* se va acelerando, mientras el *tempo* de la composición se acelera y la orquesta aumenta en intensidad e instrumentación hasta

llegar a un frenético *tutti* orquestal.

Pero junto al aspecto grandioso del que posiblemente sea el trabajo más elaborado y monumental de Rózsa², está también su lado íntimo y humano, no exento de matices psicológicos. El tema de la madre sufre variaciones a lo largo del film, desde su serena presentación hasta su degradación cuando la mujer es hallada en la leprosería. Algo similar ocurre con el tema de *Judá y Messala*, presentado cuando ambos son amigos con calor y sinceridad más sombrío y disonante cuando *Messala* traiciona a *Judá* y definitivamente elegíaco y lastimero en la escena de la agonía de *Messala*: la amistad se ha degradado, hasta quedar convertida en un triste canto fúnebre al ser sacrificada por la ambición de *Messala*. El propio Rózsa ha contado cómo Wyler le pidió ayuda para dar cierta dimensión psicológica a esas escenas: *“Wyler tenía dudas sobre la dirección de las escenas más íntimas, con personajes individuales. Me preguntó: ¿Eres capaz de expresar musicalmente lo que hay en la cabeza de un personaje que es capaz de sacrificar a su mejor amigo y su familia para satisfacer su ambición personal? Le dije que podía. Hicimos un descanso para almorzar y volvió a rodar una escena entre Judá y Messala para que pudiera adecuarse mejor a mi interpretación musical.”* (...)

Texto (extractos):

Roberto Cueto, **100 bandas sonoras en la Historia del Cine**, Nuer Ediciones, 1996.

² Según el crítico Tony Thomas: *“Considerar **BEN-HUR** como simple música de cine niega los valores que posee para considerarla como una composición musical de gran importancia. En otro tiempo podía haber dado pie a una cantata o un gran poema sinfónico”*.



WILLIAM WYLER

Wilhelm Weiller

Mülhausen, Alsacia, Alemania, 1 de julio de 1902
Los Angeles, California, EE.UU., 27 de julio de 1981

FILMOGRAFÍA (como director)¹

1925 *The crook buster* [cortometraje].

1926 *The gunless bad man* [cortometraje].

Ridin' for love [cortometraje].

The fire barrier [cortometraje].

Don't shoot [cortometraje].

The horse trader [cortometraje].

The pinnacle rider [cortometraje].

Martin of the Mounted [cortometraje].

The two-fister [cortometraje].

Salvador el perezoso (*Lazy lightning*).

El rancho robado (*The stolen ranch*).

1927 *Kelcy gets his man* [cortometraje].

Tenderfoot courage [cortometraje].

The silent partner [cortometraje].

Galloping justice [cortometraje].

The haunted homestead [cortometraje].

The lone star [cortometraje].

The Ore riders [cortometraje].

The Home trail [cortometraje].

Gun justice [cortometraje].

The phantom outlaw [cortometraje].

The square shooter [cortometraje].

Daze of the west [cortometraje].

Ardores pasados (*Blazing days*).

Hard fists

Straight shootin'

¹ revista Dirigido, nº 480, septiembre 2017



El caballero Alerta (*The border cavalier*).

Desert dust

Thunder riders

1928 La caza del hombre (*Anybody here seen Kelly?*).

El testafarro (*The shakedown*).

1929 La trampa amorosa (*The love trap*).

Santos del infierno (*Hell's heroes*).

1930 Los cautivos (*The storm*).

1931 La casa de la discordia (*A house divided*).

1932 ¿Heroe o cobarde? (*Tom Brown of Culver*).

1933 El capitán Disloque (*Her first mate*).

El abogado (*Counsellor-at-law*).

1934 Fascinación (*Glamour*).

1935 UNA CHICA ANGELICAL (*The good fairy*).

La alegre mentira (*The gay deception*).

1936 ESOS TRES (*These three*).

DESENGAÑO (*Dodsworth*).

Rivales (*Come and get it*) [co-dirigida con Howard Hawks].



1937 CALLE SIN SALIDA (*Dead end*).

1938 JEZABEL (*Jezebel*).

1939 CUMBRES BORRASCOSAS (*Wuthering Heights*).

1940 EL FORASTERO (*The westerner*).

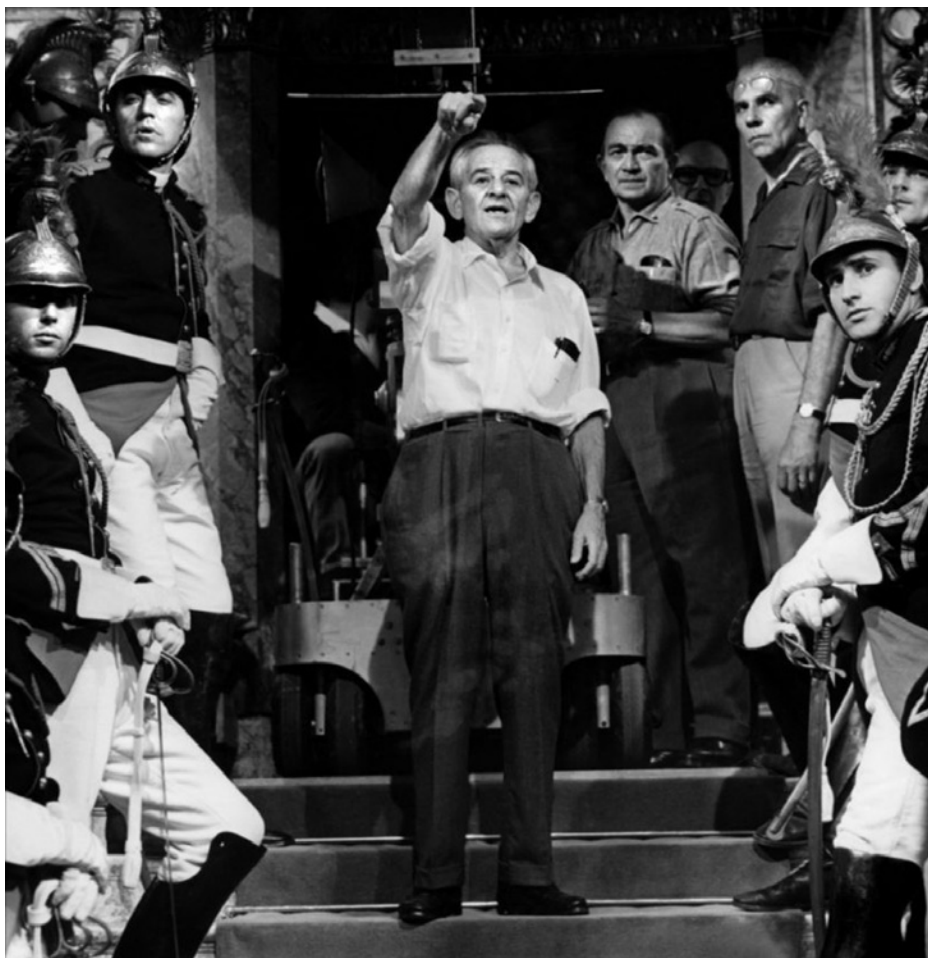
LA CARTA (*The letter*).

1941 LA LOBA (*The little foxes*).

1942 LA SEÑORA MINIVER (*Mrs. Miniver*).

1944 *The Memphis Belle* [documental].

1945 *Thunderbolt* [documental] [co-dirigida con John Sturges].



1946 LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA (*The best years of our lives*).

1949 LA HEREDERA (*The heiress*).

1951 BRIGADA 21 (*Detective story*).

1952 CARRIE

1953 VACACIONES EN ROMA (*Roman holiday*).

1955 HORAS DESESPERADAS (*Desperate hours*).

1956 LA GRAN PRUEBA (*Friendly persuasion*).

1958 HORIZONTES DE GRANDEZA (*The big country*).

1959 BEN-HUR

1961 La calumnia (*The Children's hour*).

1965 El coleccionista (*The collector*).

1966 Cómo robar un millón y... (*How to steal a million*).

1968 Funny Girl

1970 No se compra el silencio (*The liberation of L.B. Jones*).



SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:
JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2022

AGRADECIMIENTOS:

RAMÓN REINA/MANDERLEY
MANUEL TRENZADO ROMERO
ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN,
JUAN CARLOS LARA & JULIA NARANJO)
IMPRESA DEL ARCO
OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)
ADRIÁN DE LA FUENTE
M^a JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

IN MEMORIAM

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,
ALFONSO ALCALÁ & JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

DESCARGA EL CUADERNO DEL CICLO EN:
[HTTPS://LAMADRAZA.UGR.ES/PUBLICACIONES/](https://lamadraza.ugr.es/publicaciones/)

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:
FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM

En anteriores ediciones del ciclo
MAESTROS DEL CINE CLÁSICO
han sido proyectadas

(1) ANTHONY MANN (octubre 2007)

La puerta del diablo (*Devil's doorway*, 1950)

Winchester 73 (1950)

The tall target (1951)

El hombre del oeste (*Man of the west*, 1958)



(II) FRITZ LANG (febrero 2008)

Solo se vive una vez (*You only live once*, 1937)

Los verdugos también mueren (*Hangmen also die*, 1943)

El ministerio del miedo (*The ministry of fear*, 1944)

Deseos humanos (*Human desire*, 1954)

Mientras Nueva York duerme (*While the city sleeps*, 1956)

Más allá de la duda (*Beyond a reasonable doubt*, 1956)



(III) RAOUL WALSH (marzo 2009)

Pasión ciega (*They drive by night*, 1940)

El último refugio (*High Sierra*, 1941)

Murieron con las botas puestas (*They died with their boots on*, 1941)

Gentleman Jim (1942)

Objetivo Birmania (*Objective, Burma!*, 1945)

Al rojo vivo (*White heat*, 1949)

Camino de la horca (*Along the great divide*, 1951)

El hidalgo de los mares (*Captain Horatio Hornblower*, 1951)

El mundo en sus manos (*The world in his hands*, 1952)



(IV) ELIA KAZAN (noviembre-diciembre 2009)

La barrera invisible (*Gentleman's agreement*, 1947)

Pánico en las calles (*Panic in the streets*, 1950)

Un tranvía llamado Deseo (*A streetcar named Desire*, 1951)

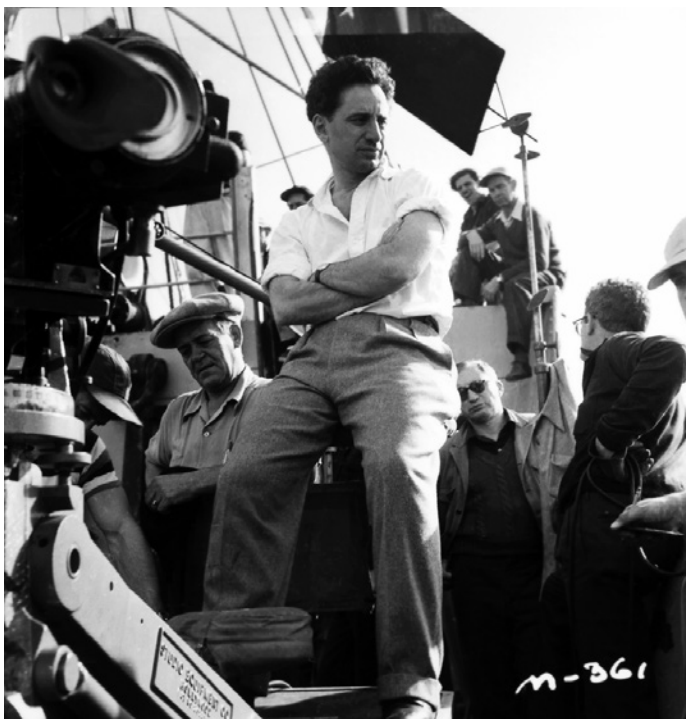
La ley del silencio (*On the waterfront*, 1954)

Al este del Edén (*East of Eden*, 1955)

Río Salvaje (*Wild River*, 1960)

Esplendor en la hierba (*Splendor in the grass*, 1961)

América, América (*America, America*, 1963)



(V) BILLY WILDER (enero-marzo-mayo 2012)

La octava mujer de Barba Azul (*Bluebeard's eight wife*, 1938, Ernst Lubitsch)

Ninotchka (*Ninotchka*, 1939, Ernst Lubitsch)

Bola de fuego (*Ball of fire*, 1941, Howard Hawks)

El mayor y la menor (*The major and the minor*, 1942)

Cinco tumbas a El Cairo (*Five graves to Cairo*, 1943)

Perdición (*Double indemnity*, 1944)

Días sin huella (*The lost weekend*, 1945)

Berlín Occidente (*A foreign affair*, 1948)

El crepúsculo de los dioses (*Sunset Boulevard*, 1950)

El gran carnaval (*Ace in the hole*, 1951)

Traidor en el infierno (*Stalag 17*, 1953)

Sabrina (*Sabrina*, 1954)

La tentación vive arriba (*The seven year itch*, 1955)

Ariane (*Love in the afternoon*, 1957)

El héroe solitario (*The Spirit of St. Louis*, 1957)

Testigo de cargo (*Witness for the prosecution*, 1958)

Con faldas y a lo loco (*Some like it hot*, 1959)



El apartamento (*The apartment*, 1960)

Uno, dos, tres (*One, two, three*, 1961)

Irma la dulce (*Irma la douce*, 1963)

En bandeja de plata (*The fortune cookie*, 1966)

La vida privada de Sherlock Holmes (*The private life of Sherlock Holmes*, 1970)

Primera plana (*The front page*, 1974)

(VI) JEAN RENOIR (enero-febrero-marzo 2013)

La hija del agua (*La fille de l'eau*, 1924)

Nana (1926)

Ecurrir el bulto (*Tire au flanc*, 1928)

La golfa (*La chienne*, 1931)

Boudu salvado de las aguas (*Boudu sauvé des eaux*, 1932)

Toni (1934)

El crimen del señor Lange (*Le crime de Monsieur Lange*, 1935)

Una jornada de campo (*Partie de champagne*, 1936)

La gran ilusión (*La grande illusion*, 1937)

La Marsellesa (*La Marseillaise*, 1937)

La bestia humana (*La bête humaine*, 1938)

La regla del juego (*La règle du jeu*, 1939)

Aguas pantanosas (*Swamp water*, 1941)

Esta tierra es mía (*This land is mine*, 1943)

El río (*The river*, 1950)

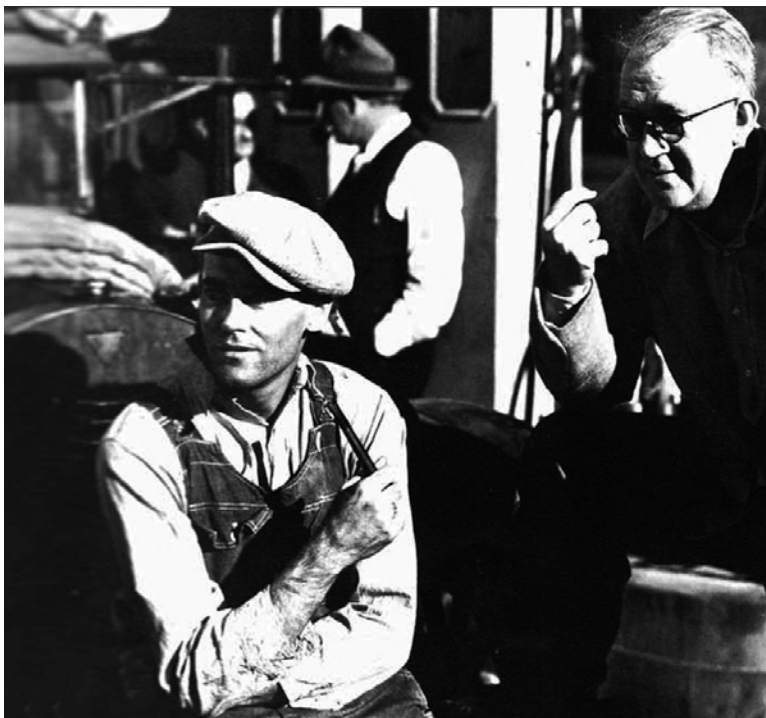
La carroza de oro (*Le carrosse d'or / La carrozza d'oro*, 1952)

El testamento del dr. Cordelier (*Le testament du docteur Cordelier*, 1959)



(VII) JOHN FORD (enero-marzo-mayo 2014)

- El caballo de hierro (*The iron horse*, 1924)
Tres hombres malos (*Three bad men*, 1926)
Cuatro hijos (*Four sons*, 1928)
El delator (*The informer*, 1935)
La diligencia (*Stagecoach*, 1939)
El joven Lincoln (*Young Mr. Lincoln*, 1939)
Hombres intrépidos (*The long voyage home*, 1940)
Las uvas de la ira (*The grapes of wrath*, 1940)
¡Qué verde era mi valle! (*How green was my valley!*, 1941)
Pasión de los fuertes (*My darling Clementine*, 1946)
El fugitivo (*The fugitive*, 1947)
Fort Apache (*Fort Apache*, 1948)
La legión invencible (*She wore a yellow ribbon*, 1949)
Caravana de paz (*Wagon master*, 1950)
El hombre tranquilo (*The quiet man*, 1952)
Centauros del desierto (*The searchers*, 1956)
El último hurra (*The last hurrah*, 1958)



Misión de audaces (*The horse soldiers*, 1959)

El sargento negro (*Sergeant Rutledge*, 1960)

Dos cabalgan juntos (*Two rode together*, 1961)

El hombre que mató a Liberty Valance (*The man who shot Liberty Valance*, 1962)

El gran combate (*Cheyenne autumn*, 1964)

(VIII) ORSON WELLES (octubre 2015)

Ciudadano Kane (*Citizen Kane*, 1941)

El extraño (*The stranger*, 1946)

Sed de mal (*Touch of evil*, 1958)

Campanadas a medianoche (*Chimes at midnight*, 1965)

Fraude (*F for fake*, 1973)



(IX) LUCHINO VISCONTI (abril 2016)

Obsesión (*Osessione*, 1942)

La tierra tiembla (*La terra trema*, 1948)

Senso (*Senso*, 1954)

Noches blancas (*Le notti bianche*, 1957)

Rocco y sus hermanos (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960)

El Gatopardo (*Il Gattopardo*, 1963)

La caída de los dioses (*La caduta degli dei*, 1969)

Muerte en Venecia (*Morte a Venezia*, 1971)

Confidencias (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974)



(X) ALEXANDER MACKENDRICK (febrero 2017)

Whisky a gogó (*Whisky galore!*, 1949)

El hombre vestido de blanco (*The man in the white suit*, 1951)

Mandy (*Mandy*, 1952)

El quinteto de la muerte (*The ladykillers*, 1955)

Chantaje en Broadway (*Sweet smell of success*, 1957)

Sammy, huida hacia el sur (*Sammy going south*, 1963)



(XI) WILLIAM WYLER (marzo 2019 / febrero 2020 / abril-mayo 2022)

Una chica angelical (*The good fairy*, 1935)

Esos tres (*These three*, 1936)

Desengaño (*Dodsworth*, 1936)

Calle sin salida (*Dead end*, 1937)

Jezabel (*Jezebel*, 1938)

Cumbres borrascosas (*Wuthering Heights*, 1939)

El forastero (*The westerner*, 1940)

La carta (*The letter*, 1940)

La loba (*The little foxes*, 1941)

La señora Miniver (*Mrs. Miniver*, 1942)

Los mejores años de nuestra vida (*The best years of our lives*, 1946)

La heredera (*The heiress*, 1949)

Brigada 21 (*Detective story*, 1951)

Carrie (*Carrie*, 1952)

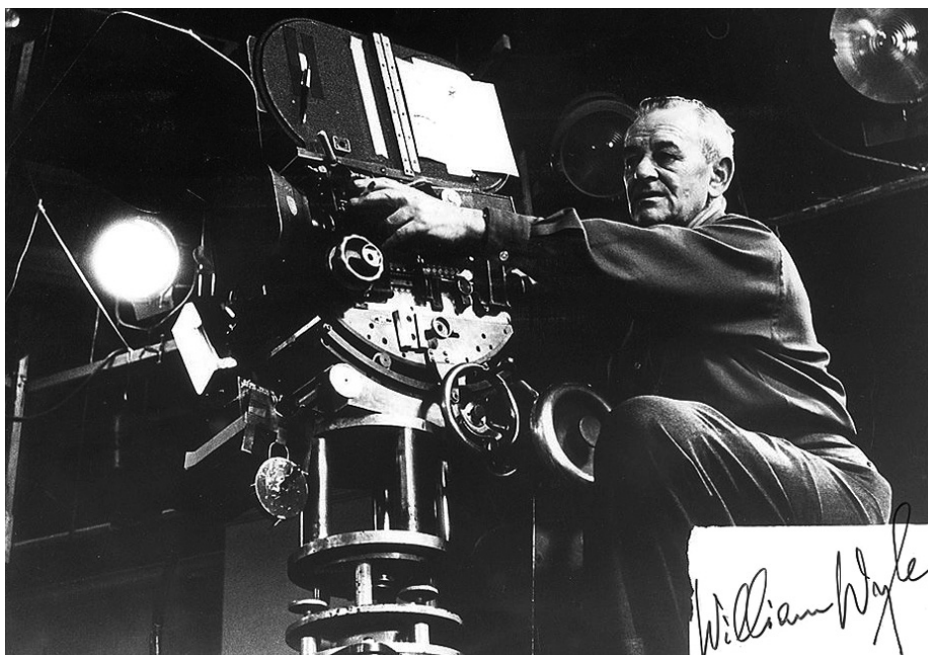
Vacaciones en Roma (*Roman holiday*, 1953)

Horas desesperadas (*Desperate hours*, 1955)

La gran prueba (*Friendly persuasion*, 1956)

Horizontes de grandeza (*The big country*, 1958)

Ben-Hur (*Ben-Hur*, 1959)





**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

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

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

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