

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



MARZO - ABRIL 2019

MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (XI)

WILLIAM WYLER

(1ª PARTE: LA DÉCADA DE LOS 30)

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE



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

tares

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

Avisos

rá con un apa-
E BAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

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

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

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

imposible el
mero de es
han sido de
corruptos d
cias a todos
Igualmen
muy noble
sús 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
tísimas au
muy especi
cuelas Nor
entusiasmo,
veterana A
rio, tan ca
dos
No quise
mos colabor
tiguos Alur
día de este
ron el hon
líquidas a p
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
geilizadora
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 2018-2019, cumplimos 65 (69) años.

MARZO - ABRIL 2019

**MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (XI):
WILLIAM WYLER**
(1ª parte: la década de los 30)

MARCH-APRIL 2019

MASTERS OF CLASSIC CINEMA (XI):
WILLIAM WYLER
(part 1: the 30's)

Martes 26 marzo / Tuesday 26th march 21 h.
UNA CHICA ANGELICAL (1935) [98 min.]
(THE GOOD FAIRY)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 29 marzo / Friday 29th march 21 h.
ESOS TRES (1936) [93 min.]
(THESE THREE)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 2 abril / Tuesday 2nd april 21 h.
DESENGAÑO (1936) [101 min.]
(DODSWORTH)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 5 abril / Friday 5th april 21 h.
CALLE SIN SALIDA (1937) [93 min.]
(DEAD END)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 9 abril / Tuesday 9th april 21 h.
JEZABEL (1938) [104 min.]
(JEZEBEL)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 12 abril / Friday 12th april 21 h.
CUMBRES BORRASCOSAS (1939) [104 min.]
(WUTHERING HEIGHTS)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

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
Former Medical College (Av. de Madrid)
Free admission up to full room*

Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” nº 29

Miércoles 3, a las 17 h.

EL CINE DE WILLIAM WYLER (I)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

To Harold Russell
& real Trooper - in
the best sense of the
word - with many thanks
for a fine performance -
your friend & well-wisher
William Wyles

Hollywood
Sunshine
1946

WILLIAM WYLER O EL JANSENISTA DE LA PUESTA EN ESCENA

por Andre Bazin ("Revue du Cinéma", 1948)

I.- El Realismo de Wyler

El estudiar detalladamente la puesta en escena de Wyler, revela en cada una de sus películas muy visibles diferencias, tanto en el empleo de la cámara como en la calidad de la fotografía. Nada más opuesto a la plástica de **Los mejores años de nuestra vida** que la de **La carta**. Cuando se evocan las escenas culminantes de los films de Wyler, se advierte que la materia dramática es muy variada y que los hallazgos de planificación que la valorizan tienen muy poca relación entre sí. Tanto si se trata de un vestido rojo de baile en **JEZABEL**, como del diálogo durante el afeitado o de la muerte de Herbert Marshall en **La loba**, o de la muerte del sheriff en **El forastero**, o del travelling en la plantación al principio de **La carta**, o de la escena del piloto inadaptado en **Los mejores años de nuestra vida**, no se encuentra ese gusto permanente por los mismos temas, como por ejemplo, las cabalgadas de John Ford, las peleas de Tay Garnett, los matrimonios o las persecuciones de René Clair. Ni decorados, ni paisajes preferidos. Todo lo más, puede constatarse una predilección evidente por los guiones psicológicos con fondo social. Pero aunque Wyler ha llegado a ser maestro en el tratamiento de este género de argumentos, tanto si han sido extraídos de una novela como **JEZABEL** o de una pieza teatral como **La loba**, y si su obra deja en conjunto en nuestra memoria el gusto un poco áspero y austero de los análisis psicológicos, permanece también el recuerdo de unas imágenes sun-tuosamente elocuentes, de una belleza formal que exige contemplaciones retrospectivas. No se puede definir el estilo de un director solo por su predilección por el análisis psicológico y el realismo social, tanto más cuanto que no se trata de asuntos originales.

Y, sin embargo, creo que no es más difícil reconocer en algunos planos la firma de Wyler que la de John Ford, Fritz Lang o Alfred Hitchcock. También es cierto, por no citar más que estos nombres, que el realizador de **Los mejores años de nuestra vida** es de los que han hecho menos concesiones a las supercherías del "autor" a expensas del estilo. Mientras que Frank Capra, Ford y Lang han llegado a imitarse, Wyler no ha pecado nunca más que por debilidad. Le ha sucedido a veces el ser inferior a sí mismo; tampoco puede decirse que su buen gusto esté siempre libre de desfallecimientos y en ocasiones se le advierte capaz de una sincera admiración por Henry Bernstein; pero nadie podría cogerle en un flagrante delito de abuso de confianza en la forma. Existe un estilo y una manera John Ford. Wyler no tiene más que un estilo y por eso está al abrigo de la imitación, incluso de sí mismo. La imitación no podría discernirse de ninguna manera precisa, ni por alguna característica de la iluminación, ni por el ángulo especial de la cámara. El único medio de imitar a Wyler sería abrazar esa especie de ética de la puesta en escena de la que **Los mejores años de nuestra vida** nos ofrece los más puros resultados. Wyler no puede tener imitadores; solamente discípulos.

Si se intentara caracterizar la puesta en escena de este film a partir de la forma, habría que dar una definición negativa. Todos los esfuerzos de la puesta en escena tienden a suprimirla; la correspondiente proposición afirmativa sería que en el límite extremo de este ascetismo, las estructuras dramáticas y los actores alcanzan un máximo de potencia y de claridad. (...) La frecuencia de planos generales y la perfecta nitidez de los fondos contribuyen enormemente a tranquilizar al espectador y a dejarle la posibilidad de observar y de elegir e, incluso, el tiempo de formarse una opinión, gracias a la longitud de los planos. La profundidad de campo en William Wyler quiere ser liberal y democrática como la conciencia del espectador americano y los héroes del film.

II.- El Estilo sin Estilo

Considerada en cuanto al relato, la profundidad de campo de Wyler es poco más o menos el equivalente cinematográfico de lo que Andre Gide y Martin du Gard afirman ser el ideal en la novela: la perfecta neutralidad y transparencia del estilo que no debe interponer ninguna coloración, ningún índice de refracción entre el espíritu del lector y la historia. (...) Los esfuerzos de Wyler concurren de forma sistemática a la obtención de un universo cinematográfico no solo rigurosamente conforme a la realidad, sino lo menos modificado que se pueda por la óptica de la cámara. Con estas paradójicas proezas técnicas como el rodaje en decorados de dimensiones reales y la diafragmación del objetivo, Wyler obtiene solamente sobre la pantalla la sección de un paralelepípedo que respeta en lo posible, hasta en el residuo inevitable de las convenciones impuestas por el cine, el espectáculo que un ojo podría ver a través de un agujero de las mismas dimensiones del cuadro de la fotografía. (...)

(...) Casi todos los planos de Wyler están contruidos como una ecuación, o quizá mejor dicho, según una mecánica dramática en el que el paralelogramo de fuerzas puede casi dibujarse con líneas geométricas. Esto no es sin duda un descubrimiento original, y todo director digno de ese nombre organiza la colocación de los actores en las coordenadas de la pantalla, según unas leyes oscuras pero cuya percepción espontánea forma parte de su talento. Todo el mundo sabe, por ejemplo, que el personaje que domina debe estar más alto en el cuadro que el actor dominado. Pero, además de que Wyler sabe dar a sus construcciones implícitas una claridad y una fuerza excepcionales, su originalidad reside en el descubrimiento de algunas leyes que le son propias; y sobre todo aquí, en la utilización de la profundidad de campo como coordenada suplementaria. (...)

(...) A Wyler le gusta de manera particular construir su puesta en escena sobre la tensión creada en el plano por la coexistencia de dos acciones de importancia desigual. (...)

(...) La dirección de las miradas constituyen siempre en Wyler el esqueleto de la puesta en escena. El espectador no tiene más que seguir las, como un índice extendido, para captar exac-

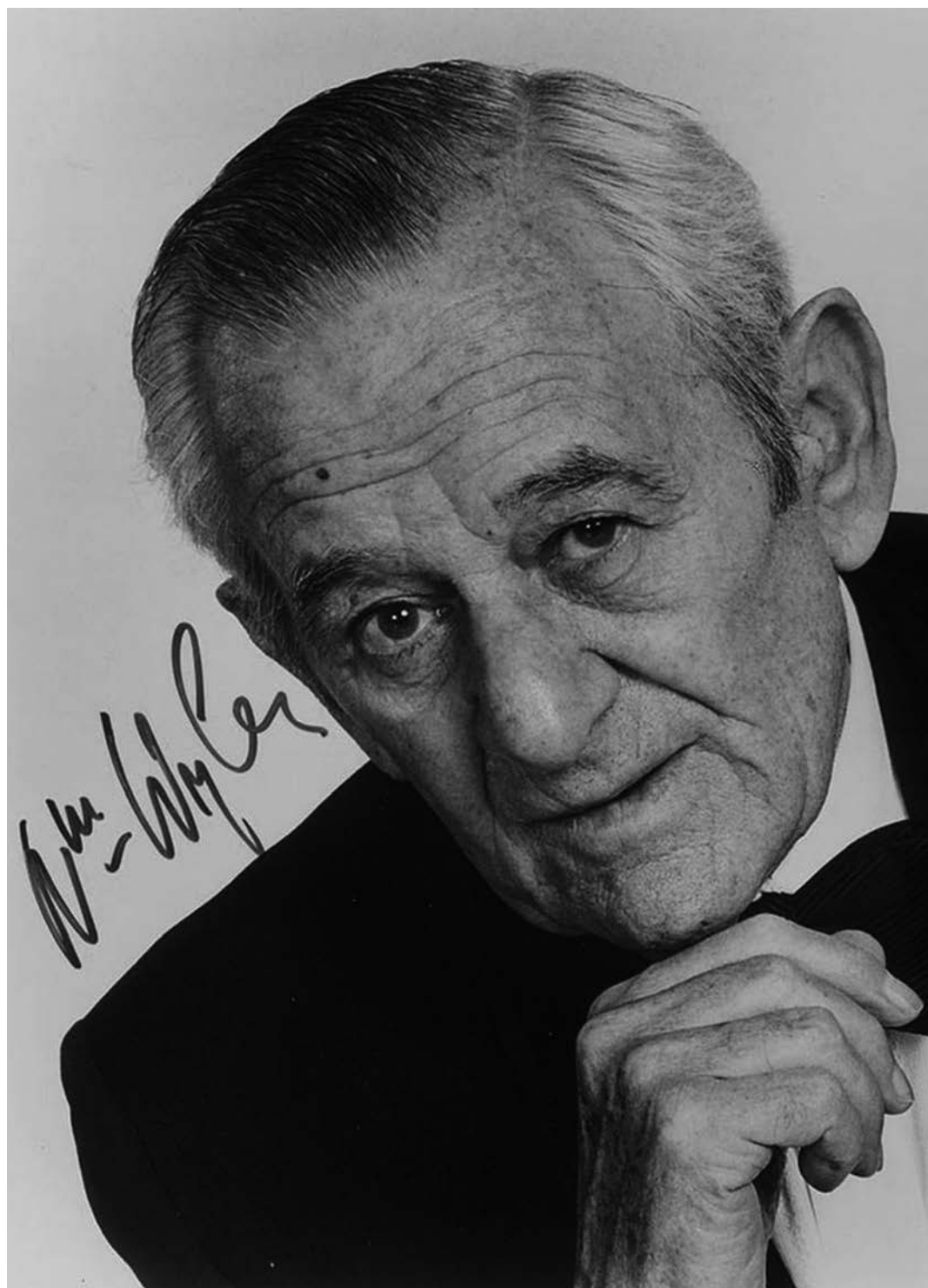
tamente todas las intenciones del realizador. Bastaría fijarlas con un trazo sobre la imagen para hacer aparecer, tan claramente como las limaduras de hierro el espectro del imán, las corrientes dramáticas que atraviesan la pantalla. Todo el trabajo preparatorio de Wyler consiste en simplificar al máximo la mecánica de la puesta en escena asegurándole el máximo de eficacia y de claridad posible. (...) Jean Mitry ha hecho notar, en **JEZABEL**, el contrapicado que coloca el objetivo sensiblemente en la prolongación de la mirada de Bette Davis, advirtiendo el bastón que Henry Fonda tiene en la mano con intención de utilizarlo. Seguimos así mucho mejor la mirada del personaje que si, utilizando una planificación banal, la cámara, tomando el punto de vista de Bette Davis, nos enseñara el bastón en picado, tal como ella lo ve. (...)

(...) Es a través del oficio, no como esteta sino como artesano, como ha llegado a ser el artista consumado que afirmaba ya **DESENGAÑO**. Cuando habla de su puesta en escena, es siempre en función del espectador, con la primera y única preocupación de hacerle entender exactamente y lo más fuertemente posible, la acción. El inmenso talento de Wyler reside en esta ciencia de la claridad por la desnudez de la forma, por la doble humildad ante la historia y el espectador. Hay en él una especie de genio del oficio y de la cosa cinematográfica que le ha permitido llevar la economía de medios hasta inventar paradójicamente uno de los estilos más personales del cine actual. (...)

(...) En la misma medida en que Wyler no se ha esforzado nunca por desnaturalizar el carácter novelesco o teatral de la mayor parte de sus guiones, consigue hacer aparecer con mayor claridad el hecho cinematográfico en toda su pureza. Jamás el autor de **Los mejores años de nuestra vida** o de **JEZABEL** se ha dicho a priori que tenía que “hacer cine”. Pero nadie sabe mejor, sin embargo, contar una historia en “cine”. Para él, la acción es expresada en primer lugar por el actor. Es en función del actor como Wyler, al igual que el director teatral, concibe su trabajo de valorización de la acción. El decorado y la cámara no están allí más que para permitir al actor concentrar sobre sí el máximo de intensidad dramática sin concederles una significación parásita. (...) Pero no hay sin duda un plano en **JEZABEL**, **La loba** o **Los mejores años de nuestra vida**, ni un solo minuto, que no sea cine puro. (...)

Texto (extractos):

Andre Bazin, ¿Qué es el cine?, pags. 140-163, Rialp, Madrid, 1966.



¿A quién le interesa hoy en día el cine de WILLIAM WYLER? ¿Qué papel juega su obra en la “actualidad” cinematográfica? Estas y otras preguntas de similar catadura serán planteadas, ni que sea de manera retórica, por los apóstoles de la Nueva Cinefilia -y su más inmediata metástasis, la Nueva Crítica-, arqueando la ceja con necia condescendencia, como ya sucedió, años atrás, respecto a John Ford o Michael Curtiz. Es evidente que los llamados clásicos de la Historia del Cine cotizan a la baja en los conciliábulos cinéfilos / críticos en donde se idolatra a Ruben Östlund, Robin Campillo, Sofia Coppola o Hong Sang-soo, quienes, más allá de sus virtudes / máculas artísticas reales, son (mal)tratados como mera parafernalia consumista -hay que estar “a la última”- a fin de crear un espacio artificial para la implantación de nuevas mitologías y discursos que perpetúen una visión sectaria de la cultura, en este caso cinematográfica, de acuerdo con las disposiciones ideológicas del neoliberalismo rampante. Films como **DESENGAÑO** (*Dodsworth*, 1936), **La loba** (*Little foxes*, 1941), **Los mejores años de nuestra vida** (*The best years of our lives*, 1946), **Horizontes de grandeza** (*The big country*, 1958) o **No se compra el silencio** (*The Liberation of L.B. Jones*, 1970) nos internan en un universo distante y familiar donde el cine, como arte, como espectáculo, como relación específica con el conocimiento de lo humano en todas sus circunstancias, es capaz de trastornar nuestra profana sensibilidad ante el enigma de nuestra propia existencia. Sin duda porque como afirma Gilles Deleuze, “*ya no creemos en este mundo. Ni siquiera creemos en los acontecimientos que nos suceden, el amor, la muerte, como si solo nos concernieran a medias. No somos nosotros los que hacemos cine, es el mundo que se nos aparece como un mal film (...) Lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo*”.

Por ejemplo, sorteando el (innegable) goce estético que pueda provocarnos la hipnótica dolly/grúa que recorre la plantación *Crosbie* en el prólogo de **La carta** (*The letter*, 1940), lo que nos conmueve de la secuencia es que, en apenas dos minutos, William Wyler nos sumerge en el descubrimiento de ese (oscuro) cosmos interior y superior que domina las emociones humanas. Recordemos cómo la cámara se desplaza desde la sangría de un árbol del caucho (siringa) y, tras atravesar los barracones de los obreros o la tupida fronda que rodea la finca, se detiene en la entrada principal de la residencia de *Robert Crosbie* (Herbert Marshall), en el momento en que su esposa, *Leslie* (Bette Davis), dispara su revólver, impávida, contra un hombre que intenta huir... La anodina cotidianidad de los trabajadores malayos -que dormitan en sus camastros agobiados por el calor, o juegan despreocupados al mahjong-, la quietud de la noche tropical, es rota abruptamente por la muerte, drástica expresión de una frustración, de un deseo insatisfecho, de una obsesión amorosa / sexual que ha idealizado de manera enfermiza al objeto de esa pasión... ¿De ahí el metafísico inserto del perezoso vagar de las nubes que ocultan por unos instantes la Luna, silenciosa testigo del crimen, que iluminará luego al cadáver y a su asesina, juntos, denunciando la tormentosa relación que mantenían...? Minutos más tarde, cuando *Leslie* explica lo que, aparentemente, ha ocurrido, a su esposo, al abogado de la familia, *Howard Joyce* (James Stephenson) y al oficial del distrito, *Whiters* (Bruce Lester), Wyler convierte la sofisticación estética de la escena en trampolín en otra cosa.



Alejándose de las convenciones del *whodunit* policíaco, del folletín, el cineasta filma el relato de *Leslie* articulando un paisaje de figuras inmóviles de espaldas al público, mirando hacia la puerta por la que víctima y asesina salieron al exterior, poseídos por la ira, el miedo, el deseo; el secreto de la mujer es, todavía para el espectador, un secreto, y Wyler lo evoca mediante una serie de planos de espacios muertos, cuyo simbolismo deriva en una proyección psicológica del miedo, el dolor y la culpa. (...)

Al igual que le sucedió a Werner Herzog en su extraordinario documental **La cueva de los sueños olvidados** (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010), quien descubría las pinturas rupestres de la cueva de Chauvet fascinado, cautivado, por su modernidad –es decir, por la temprana capacidad humana de pensar en imágenes y a través de imágenes, de relacionarse simbólicamente, gracias a ellas, con el mundo–, al aproximarnos a la obra de William Wyler nos sentimos maravillados, subyugados, ante un arte único y ya definitivamente perdido: el de contar una historia de manera eminentemente visual que, poco a poco, escora hacia un arte misterioso porque sus efectos siempre trascienden los fines (políticos, morales, económicos) a los que lo destinamos. No estamos hablando, pues, de la mera ilustración de un guión, de una dramaturgia concreta, ya sea una novela de Emily Brontë –**CUMBRES BORRASCOSAS** (*Wuthering Heights*, 1938)–, de William Somerset Maugham –**La carta**–, o las piezas teatrales de Sidney Kingsley –**Brigada 21** (*Detective Story*, 1952)– y Lillian Hellman –**ESOS TRES** (*These three*, 1936) y **La calumnia** (*Children's hour*, 1961)–, sino de la capacidad de articular una trama de subjetividades que van desde la vivencia de los personajes –y los estados mentales por los que atraviesan



a medida que avanza la narración- hasta la plasmación de la conciencia del cineasta, quien interactúa e interpreta el relato como percepción y conocimiento de sí mismo y de todo cuanto le rodea. Es evidente que, para Wyler, la estética fílmica no es un simple instrumento de comunicación sino una forma de estructurar el relato, dramática e ideológicamente, de forma coherente, transformándolo en material para el sentimiento y la reflexión. Sin embargo, hay algo más: se trata de vivir una experiencia significativa. Así, **La heredera** (*The Heiress*, 1949) no es únicamente un fibroso melodrama en torno a la mezquindad de las convenciones sociales que fijan las relaciones familiares y sentimentales de la alta burguesía estadounidense del siglo XIX, donde se equipara bondad con necesidad, donde la maldad se disfraza de seducción romántica o de autoridad paterna. Wyler, en un requiebro nihilista insospechado -gran parte de su obra, contra todo pronóstico, está recorrida por un sombrío hálito pesimista-, nos explica que amar es la raíz de las aflicciones humanas, y que la liberación solo pasa por la autoinmolación de la voluntad de vivir. (...)

El mejor cine de William Wyler es narración y símbolo. La conexión con la realidad más o menos consensuada culturalmente se superpone a las convenciones de aquellos géneros cinematográficos donde se negocian las estrategias de tergiversación, insurrección, resistencia, recuperación, entre quienes detentan el Poder -lo que el pensador marxista Antonio Gramsci denominó "Hegemonía"-, y los grupos sociales subordinados, al tiempo que contempla la vida a través de las poderosas categorías arquetípicas, que, según apuntaba Northrop Frye, tutelan los géneros más allá de sus analogías de forma. Cierta idea de la belleza plástica,



desprovista de valores “cosméticos” y erigida en elemento signifiante que cohesionada cada parte del film con el todo, no excluye la idea del autor como potencia creativa fuertemente individualizada y como señala Michel Foucault “*proyección, en unos términos más o menos psicologizantes, del tratamiento que se impone a los textos, de las comparaciones que se operan, de los rasgos que se establecen como pertinentes, de las continuidades que se admiten, o de las exclusiones que se practican*”.

No obstante, durante la mejor época como realizador de Wyler (1936-1949), hubo quienes únicamente valoraron su obra en términos morales / esteticistas un tanto estrechos de miras. Andre Bazin, quien calificó a Wyler como el “*jansenista de la puesta en escena*”,¹ lo utilizó como base para desarrollar sus teorías sobre el cine como representación de la realidad pues, en su opinión, Wyler se esforzó en construir una puesta en escena “*que tiende a eliminarse a sí misma*”. En otras palabras, la artísticidad del director radica en incorporar el montaje (mínimo) y la imagen “*al máximo de la realidad*”, gracias a los planos secuencia, a su trabajada profundidad de campo, potenciando el poder signifiante del decorado y del trabajo de los actores, lo que se interpreta como un acto de honradez respecto al espectador, ya que Wyler le permite “*verlo todo*” e inspeccionar el plano “*a su gusto*”, Pero, en realidad, lo que hace el realizador es concebir el cuadro, en términos casi filosóficos, como una construcción dinámica que depende estrechamente de la escena, de la imagen, de los personajes y de los objetos que lo llenan, a fin de explorar el terrible espectáculo de la existencia humana zarandeada por el triunfo de la maldad, el azar y el error. Recordemos la terrible (y mítica) escena de **La loba** entre la pérfida *Regina Giddens* (Bette Davis) y su esposo *Horace* (Herbert Marshall). (...)

“*Tuve largas conversaciones con mi operador Gregg Toland. Decidimos buscar un realismo lo más simple posible. La capacidad que tiene Gregg Toland para pasar sin dificultad de un término a otro del decorado, me ha permitido desarrollar mi propia técnica de la planificación. Así puedo seguir una acción evitando los cortes. La continuidad que se consigue así, hace los planos más vivos; más interesantes para el espectador que estudia cada personaje a su gusto y hace él mismo sus propios cortes*”. William Wyler experimentó con una profundidad de campo obtenida mediante una simple yuxtaposición de planos independientes y paralelos dentro de una sola imagen -un recurso tan pictórico como cinematográfico-, logrando que el espacio se ahuecara interiormente, pero sin ocultar jamás la naturaleza teatral o literaria de muchas de sus obras. Títulos como **DESENGAÑO** o **La calumnia** son prueba evidente de ello, si bien Wyler los convirtió en momentos cinematográficos de enorme pureza. Como un director de teatro, el cineasta engrandece la acción, la colma de sentido, situando a los intérpretes en el centro de un universo físico (el decorado) y permitiéndoles explorar la intensidad dramática de sus personajes, pero siempre acompañados, vigilados, por una cámara, un montaje, que les recuerda que no están allí para crear un significado para sí mismos. (...).

¹ La doctrina que tomó su nombre del teólogo flamenco y obispo de Ypres, Cornelio Jansen (1585-1638), fue un intento de reforma de la Iglesia fundamentado en una idea de la práctica religiosa muy austera y un dogma moral sumamente estricto. Estaban absolutamente en contra de las prácticas éticas más tolerantes y de las pomposas ceremonias religiosas.



Cuando se estudia con detalle la filmografía de William Wyler, se advierte que su estilo varió con el paso del tiempo, a la par que sus inquietudes creativas. Su obra, en consecuencia, está cuajada de grandes trabajos personales -**La heredera**- y de cintas impecablemente rodadas y narradas, pero algo carentes de vida -**Horas desesperadas** (*The desperate hours*, 1955)-, las cuales avalaron los ataques que padeció hacia el final de su carrera, en ocasiones injustificados, que lo tildaron de artesano y academicista, de esquemático y superficial. En numerosas ocasiones, la crítica olvida que la trayectoria artística / vital de un creador está fiscalizada por momentos de incomparable inspiración y concentración, de indolencia y desasosiego, de apuros laborales y contingencias vitales. En consecuencia, nada es más extraño, desde una óptica estilística, a **La carta o La loba**, que títulos como **Vacaciones en Roma** (*Roman Holiday*, 1953) o **Ben-Hur** (1959), donde por encima de su ansia de experimentación, del arrebató emocional, se impone el sentido de la *téchne*, del oficio, de Wyler; es decir, de estar a la altura de las circunstancias y hacer bien su trabajo, mezclando pragmatismo e intuición. Aunque, simultáneamente, se tensionen los géneros como estructura particular de imágenes y dramaturgias, como singularidad y como conjunto de arquetipos, considerados en sí mismo y en referencia inmediata a otras cintas semejantes. No existe un único “cine de William Wyler”, sino varios. Este sería el caso de **Horizontes de grandeza** (*The big country*, 1958), western capaz de conjugar, con inestimable maestría, la física poética del primitivo cine del Oeste, y el retrato psicológico de los personajes, dinamitando toda clase de clichés. (...)

En su libro “Pensar la historia”, Jacques Le Goff afirma que las sociedades occidentales solían valorar “*el pasado, el tiempo de los orígenes (...) como un tiempo de inocencia y felicidad*”.

En numerosas ocasiones, cuando la crítica y la cinefilia echan la vista atrás para recuperar y/o revisar a cineastas como William Wyler, suelen gimotear que “*ya-no-se-hacen-películas-como-las-de-antes*”, con el fin de establecer una jerárquica comparativa sobre las bondades de los clásicos frente a la mediocre actualidad. La nostalgia, en gran parte, se fundamenta en falsas certezas, en idolatrías y prejuicios que poco o nada tienen que ver con lo que pueden ofrecernos los clásicos. En el caso de Wyler, la nostalgia ha oscurecido la vigencia de sus mejores obras, las cuales ensalzan el valor simbólico, filosófico, político, de la ficción, alejado del modelo de un mundo único, el de la experiencia humana real; el mejor cine de Wyler, además, nos ofrece un excelente repertorio de formas narrativas que dan sentido sensitivo, emocional, a la ficción, más allá de la visión de que todo posee una racionalidad explícita, ofreciéndonos una vivencia auténtica que nos invita a revisar nuestra propia identidad como espectadores, como individuos. (...)

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “Sobre la actualidad de un clásico”, en dossier “William Wyler” (1ª parte), rev. Dirigido, julio-agosto 2017.

WILLIAM WYLER había nacido en 1902, en una ciudad de Alsacia-Lorena (o Elsass-Lothringer) que se llamaba Mulhausen o Mulhouse, según fueran los alemanes o los franceses los que aseguraban que les pertenecía a ellos. Su padre, que había optado porque siguiera sus pasos, le inscribió en estudios de comercio en Lausanne y, tras ser expulsado del centro, le puso a trabajar en una mercería. Más tarde, a sugerencia de su madre, muy aficionada a la música y al teatro, llegó a estudiar violín en París. Todos estos intentos de encauzar al joven Willy hacia una vocación resultaron infructuosos por su afición a la noche y a la vida mundana, y por su carácter indomable. Por lo menos, de esta etapa Wyler sacó un conocimiento del francés y una pasión por las artes escénicas. Willy soñaba con ir a América, escenario de las historias fantásticas que se contaban de Carl Laemmle, el primo de su madre, a quien buena parte de Hollywood conocía como el “tío Carl”. Laemmle, quien había marchado con 17 años de Europa hacia Estados Unidos, no sólo había hecho el milagro de transformar un negocio de confección que tenía en Chicago en un imperio cinematográfico en Hollywood, primero con los nickelodeones y luego con productoras que desembocaron en la Universal, sino que se dedicaba a servir de padrino a los parientes del Viejo Mundo. Cuando en 1920 el famoso primo de su madre volvió a Europa, Melanie Wyler fue a verle en Zurich, acompañada por su hijo Willy, que tenía entonces dieciocho años. “¿Tienes ambición?”, le preguntó el “tío Carl” al chico. Al escuchar la respuesta afirmativa que él esperaba, le ofreció pagarle el viaje a América y un empleo de veinticinco dólares a la semana, de los que tendría que descontar cinco dólares hasta que hubiese devuelto el precio del pasaje. Wyler se quedó “*completamente asombrado*”, porque “*en aquellos tiempos era como hacer un viaje a la Luna*”. Poco después de pisar suelo americano, paró a un transeúnte para preguntarle dónde estaba “*la calle pavimentada de oro*”.



Wylér se fue a vivir en una pensión de la calle 86 Este, con otro protegido de Laemmle, un checo que se llamaba Paul Kohner. Los dos trabajaban de recaderos en las oficinas de la Universal en Nueva York, en Broadway. Gracias a saber varios idiomas, se dedicaban a traducir al alemán, francés y checo las notas de prensa que llegaban de la Costa, y a mandarlas a los periódicos extranjeros. Unos meses después, Carl Laemmle vio varios artículos sobre su compañía en esos periódicos, y descubrió que quienes los escribían eran Wylér y Kohner. Los llamó a su despacho, dispuesto a deportarlos por meterse a hacer esos gastos sin autorización. Cuando supo que en Europa querían pagarles para que enviasen más material, Laemmle los puso al frente del nuevo departamento de publicidad extranjera de la Universal.

Después de un año confinado en el número 1.600 de Broadway, el aventurero Wyler le dijo al “tío Carl” que él “*quería estar donde estaba el jaleo*”. Corría el año 1921 y Laemmle le puso de recadero en la Universal City, y le adelantó el dinero para pagar el viaje en tren, dinero que tendría que devolver también, descontando cinco dólares a la semana. Con su carácter abierto, Wyler se encontró a sus anchas en aquella atmósfera de prosperidad que reinaba en Hollywood a principios de los años veinte. Era un jugador arriesgado y le gustaba correr a toda velocidad en su moto. Dejó en seguida la oficina y pasó al almacén de accesorios, y luego se involucraría más en la creación de películas, desde el puesto de cuarto ayudante hasta llegar a ser ayudante de dirección principal e incluso tener la oportunidad de dirigir alguno de los westerns de dos bobinas, los conocidos como “Mustang”, con los que Laemmle satisfacía al público de películas del oeste, uno de los pilares de la producción de la Universal junto a las películas de terror.

Se rodarían bajo su batuta una veintena de títulos, empezando por **The crook buster** (1925), que se conserva, y cuya dirección pudo asumir tras la marcha del director Arthur Rosson a la Paramount. Estos cortos de 20 minutos contaban con un presupuesto total de unos 2.000 dólares y se planificaban y rodaban en una semana. Cada una de estas películas no se diferenciaba mucho de las otras en cuanto a historia, personajes, actores (principalmente Jack Mower, Edmund Cobb y Fred Gilman), actrices (básicamente Fay Wray, la que sería objeto de deseo de *King Kong*) y localizaciones. De lunes a miércoles se rodaba casi toda la película, dejando para el jueves algunas escenas adicionales o que no habían sido rodadas antes por algún imprevisto; el viernes, mientras se montaba la película, el equipo ya tenía un nuevo guión y el sábado ya se procedía a planificar lo que se necesitaba para el siguiente rodaje. Poco margen autoral había en estos títulos para sus directores y operadores de cámara, aunque también hay que señalar que ante argumentos y situaciones similares, sí que se daban semana tras semana intentos, tímidos intentos, de variar o mejorar la forma en que se había rodado un pasaje. El montaje alterno y la repetición de planos y situaciones (una estampida de caballos, una mujer gritando) ayudaba de forma muy básica a crear momentos de tensión en el espectador. Wyler debió aprender bastante cine de estas variaciones sobre el mismo tema: “*En aquellos tiempos eso fue como una escuela -dijo Wyler, hablando de este campo de prácticas-. Aprendí muchísimo haciendo pequeños westerns, porque todos pedían acción, y la acción es realmente la base del cine*”. Desde el principio, se sentía intrigado por el encuadre de las tomas: “*Me pasaba las noches tratando de pensar nuevas maneras de subirse y bajarse de un caballo*”.

Su vinculación con la Universal también había propiciado otros trabajos como asistente de dirección junto a Irving Cummings, King Baggot o William Duncan. Su trabajo más conocido sería junto a Wallace Worsley en la célebre **El jorobado de Notre Dame** (*The hunchback of Notre Dame*, 1923), uno de los grandes éxitos de la productora de Laemmle, con Lon Chaney



a la cabeza: su tarea consistía en agrupar a cientos de extras, gritando en el momento oportuno: “¡Arremánguense y enciendan las antorchas!”. Es importante retener que este título se produjo con Irving Thalberg como empleado de Laemmle. Dos años después, una producción de Thalberg todavía más célebre le daría la oportunidad de ser testigo y partícipe del rodaje de una de las secuencias más recordadas de la Historia del Cine, además de tener una primera toma de contacto con el que sería su más exitoso productor: Samuel Goldwyn.

Nada que ver la semana de planificación y rodaje de los breves westerns en los que había trabajado Wyler con los tres años que duró la realización de la ambiciosa adaptación de “Ben-Hur”, obra de Lee Wallace que había sido llevada al cine en 1907 en un corto de la Kalem Company, y cuyos derechos había adquirido Samuel Goldwyn. Se tenía previsto rodar simultáneamente con 42 cámaras la secuencia de la carrera de cuádrigas, una de las más ambiciosas de **Ben-Hur**, junto a la batalla naval. Y para tanta cámara la productora precisaba el refuerzo de unos sesenta directores asistentes contratados para la ocasión y con experiencia como ayudantes. El anuncio de esta oferta de empleo llegó oportuno para un Wyler que había sido despedido en 1925 por la Universal junto a un buen número de personas, con excusas varias: en el caso de Wyler, su ausencia en un día de rodaje. Y, tras haber sido contratado, allí estaba Wyler, el 3 de octubre de 1925, disfrazado de romano, dando órdenes en una parte del coliseo a un grupo de extras, y participando en la segunda versión de **Ben-Hur**, sin imaginar que muchos años después él mismo dirigiría la tercera. Pero además Wyler estaba mostrando sus dotes de dirección delante de unas 4.000 personas que hacían de público, junto a personalidades

invitadas de la industria de Hollywood, medio alarde medio cortesía de Goldwyn hacia otras compañías, entre ellos algunos miembros de la Universal, que se fijaron en Wyler y decidieron darle la oportunidad de regresar a la compañía del tío Carl.

A su regreso, la Universal le encomendó de nuevo westerns, aunque en una nueva serie, la “Blue Streak”, con mayor presupuesto (20.000 dólares) y mayor metraje, entre 45 y 65 minutos, y algo más de complejidad argumental y narrativa, con Art Acord y, de nuevo, Fay Wray, como pareja artística habitual. Ejemplos de ello fueron **Lazy lighting** (1926), **The stolen ranch** (1927), **Blazing days** (1927) o **Straight shootin’** (1927). Fuera de esta serie también dirigió las películas **Desert dust** (1927) y **Thunder riders** (1928), films de cinco bobinas y cuidados momentos de acción. Con estos títulos Wyler aprendió mucho y recibió buenas críticas, pero Wyler reclamaba una y otra vez que le brindaran la oportunidad de dirigir una película por la que verdaderamente apostara la Universal y esta llegó con el contrato para realizar **A la caza del hombre** (*Anybody here seen Kelly*, 1928), una comedia romántica sobre la vida de los extranjeros en Nueva York, con 60.000 dólares de presupuesto para el lucimiento de su actriz, Bessie Love, y del equipo de cámaras, que al captar imágenes desde el interior de una furgoneta, ofreció toques de documental en algunos pasajes. Le seguirían dos títulos de gran interés que cerrarían esta etapa, películas mudas pero con claro contacto con el sonoro: **El testaferrero** (*The shakedown*, 1928) y **La trampa amorosa** (*The love trap*, 1929). Cuando llegó el sonido, Wyler era uno de los directores con más experiencia de la Universal.

El periodo comprendido entre 1930 a 1935 marca en la carrera de William Wyler sus últimos años en el seno de la Universal. El inicio de los años treinta para la Universal, como para el resto de estudios, supuso la readaptación de sus preceptos de producción a la nueva situación con la llegada del cine sonoro. De hecho, **Santos del infierno** será la primera película sonora de Wyler y de la Universal rodada con sonido en exteriores. Es a su vez un momento de cambio en el estudio, cuando Carl Laemmle Jr., a la sazón primo de Wyler y cuya relación siempre fue tensa y repercutió en casi todos los rodajes, se hace cargo de la dirección del estudio e introduce algunos cambios que, a pesar de no gustar a su padre, provocan algunos éxitos, como el famoso ciclo de cine de terror. Sin embargo, acabaría por llevar al estudio a la quiebra. Wyler, con nueve películas en cinco años, se encuentra en el interior de esa situación de cambio, de nuevos derroteros para el cine con el sonoro y ante nuevas posibilidades expresivas. Un lustro que está considerado de gran relevancia no tanto por la calidad del conjunto de su producción, muy irregular, como por aquello que se puede ir apreciando en él y que, después, será desarrollado por Wyler en su época más madura. De las nueve películas que ocupan este período Wyler realizó un western (**Santos del infierno**), cuatro (melo)dramas de diferentes planteamientos (**The Storm**, **La casa de la discordia**, **¿Héroe o cobarde?** y **El abogado**), un drama romántico y musical (**Fascinación**) y tres comedias (**El capitán Disloque**, **UNA CHICA ANGELICAL** y **La alegre mentira**, esta rodada para la Fox), que conforman un conjunto heterogéneo e irregular, perfecto, a priori, para poder ir trazando señas de identidad autoral dado



que, como es bien sabido, un autor lo es se mueva en el terreno genérico que sea. Y, a tenor por este conjunto de obras, la huella de Wyler, aquella que se ha visto, ante todo, a lo largo de la segunda mitad de los años treinta y cuarenta, aparece a lo largo de estos cinco años de manera intermitente y de forma muy seminal.

En la gran mayoría de los trabajos sobre el cineasta, este período ha sido siempre tratado de esa manera: como época de inflexión en la que Wyler se aleja del cine mudo y su lenguaje de manera paulatina para encontrar algunas de las características de su cine ulterior. Un intento de dar consistencia a su figura como autor que marca la gran mayoría de los acercamientos a los directores cuando, casi de modo neurótico, se busca elaborar a su alrededor la necesaria aura autoral sin la cual, al parecer, ningún cineasta puede ser tomado en serio. Salvo, por supuesto, cuando la etiqueta “artesano” se ajusta, a veces, más que al director en cuestión, a la narrativa que se quiera crear a su alrededor. Estos nueve trabajos, algunos de los cuales de imposible visibilidad actual de manera conveniente, arrojan una luz muy interesante sobre Wyler, pero en caso alguno anticipan de manera amplia lo que desarrollará a partir de 1935 en su época de asentamiento como cineasta. Si bien entre ellas se encuentran algunas películas como **El abogado** (*Counsellor-at-Law*), de lo mejor de su filmografía, otras presentan momentos, detalles, ideas, soluciones visuales que denotan que tras la cámara se encuentra un director que experimenta con la imagen y el lenguaje cinematográfico, pero incluso en las más logradas lo hace, no tanto con torpeza, como con una inocencia surgida del momento, de un instante de cambio. No se debe olvidar, además, que en casi todos los rodajes Wyler tuvo

problemas con Laemmle Jr., quien controlaba al director de manera directa para asegurarse que el resultado final se ajustase a los deseos del estudio. Algunas de las películas sufrieron modificaciones en sus finales o durante su rodaje, cuando no antes en la propia concepción del guión. Y aun así Wyler consiguió sacar hacia delante las películas del modo más personal posible (...).

Texto (extractos):

A.Scott Berg, **Goldwyn**, Planeta, 1990.

Antonio Belmonte, “¿Qué hacemos con Willi, tío Carl?: Los inicios de Wyler (1920-1929)”, en dossier “William Wyler” (1ª parte), rev. Dirigido, julio-agosto 2017.

Israel Paredes Badía, “Buscando un estilo: Wyler (1930-1935)”, en dossier “William Wyler” (1ª parte), rev. Dirigido, julio-agosto 2017.



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

UNA CHICA ANGELICAL

(1935) EE.UU. 98 min.

Título Orig.- The good fairy. **Director.-** William Wyler. **Argumento.-** La obra teatral "A jó tündér" (1930) de Ferenc Molnár. **Guión.-** Preston Sturges. **Fotografía.-** Norbert Brodine (1.37:1 – B/N). **Montaje.-** Daniel Mandell. **Música.-** Heinz Roemheld. **Productor.-** Carl Laemmle Jr. y William Wyler. **Producción.-** Universal Pictures. **Intérpretes.-** Margaret Sullavan (*Luisa "Lu" Ginglebuscher*), Herbert Marshall (*dr. Max Sporum*), Frank Morgan (*Konrad*), Reginald Owen (*Detlaff*), Eric Blore (*dr. Metz*), Beulah Bondi (*dr. Schultz*), Alan Hale (*Maurice Schlapkohl*), Cesar Romero (*Joe*), June Clayworth (*Mitzi*), Luis Alborni (*el barbero*).

Versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 40 de la filmografía de William Wyler (de 68 como director)

Música de sala:

La música de Alfred Newman (I)

- "El príncipe de los zorros", "David y Betsabé", "El castillo de Dragonwyck"-



A fines de 1934, a William Wyler le dieron la oportunidad de dirigir a la nueva estrella en ciernes de la Universal, Margaret Sullavan, en una obra de Molnár, “The Good Fairy”, adaptada por Preston Sturges (y traducida por Jane Hinton). Wyler y la Sullavan se peleaban casi todos los días, y con verdadera furia, en el plató, y hacían las paces por la noche. Aunque Wyler no llegó a perder nunca del todo su acento extranjero, tenía un oído muy sensible para los matices más sutiles de su lengua de adopción. Era un perfeccionista que no podía expresarse, y eso hacía que los actores lo pasaran a veces muy mal con él, porque era incapaz de precisar qué era lo que faltaba en una determinada toma, sólo que él la quería “mejor”. Wyler, “un hombre lleno de energía, bastante corriente”, según Bette Davis, soltaba unas carcajadas rápidas, y tenía una manera de sonreír, enseñando unos dientes muy separados, que muchas mujeres encontraban irresistible. Él y Margaret Sullavan se casaron en noviembre de 1934.

El comediógrafo húngaro Ferenc Molnár (1878-1952) ha conseguido un puesto en el cine gracias a personajes como *la princesa Olimpia*, *Liliom Zadowski*, *Karl Lang* y *Anni Pavlovich*, y a diversos realizadores como Michael Curtiz, Fritz Lang, Frank Borzage, Fred Zinnemann, Billy Wilder y Richard Thorpe, aunque su estilo y su temática desprendan ya hoy un aire a mundo extinto, presentado con estilo de vodevil y no con el desgarrado lirismo centroeuropeo de autores como Stefan Zweig, Arthur Schnitzler, David Vogel o Miklós Banffy.

UNA CHICA ANGELICAL es una de las muchas obras que escribió, adaptada para la ocasión por Preston Sturges, lo cual le ha asegurado un hueco en la memoria cinéfila, al menos por



ahora. Se trata de una suerte de cuento de hadas (a lo que hace referencia el título original del film, *The Good Fairy*), en el que una joven, *Luisa Ginglebuscher* (Margaret Sullavan), es extraída por el propietario de un cine de Budapest del orfanato donde se ha criado para, a continuación, conocer la sociedad a través de la mediación de una “hada buena” (el camarero de un hotel de lujo) y una “hada mala” (el propietario de una poderosa empresa cárnica) que, a la larga, será la que le proporcione la oportunidad de conocer a un hombre, el abogado *Max Sporum* (Herbert Marshall), con quien contraerá matrimonio, olvidados ya los días del orfanato. La “hada buena” es la que se preocupa por su virtud, en tanto que la “hada mala” es la que la acosa con tentaciones, concentradas en el hotel donde aquélla presta sus servicios, entre fiestas, ministros borrachos, galanteos con sabor rancio y damas coquetas: lo que el camarero denomina “*el gran mundo*”, que tiene poco de grande. La gracia de la pieza, cuya naturaleza teatral está respetada por Sturges por medio de los diálogos y por Wyler por medio de una funcional puesta en escena, en todo momento al servicio de aquéllos, se halla, como siempre en Molnár, en las situaciones creadas por los equívocos, los cuales van surgiendo como lógicas piezas de un juego social (dentro de la ilógica en la que nace) a partir de una mentira: para evadirse del asedio al que se ve sometida por parte del industrial, *Luisa* se inventa la existencia de un marido al que aquél procura beneficiar económicamente en el nombre del deseo que experimenta por la falsa esposa. Todo es caricaturesco, incluso la forma de presentar el trabajo de acomodadora en un cine (un grupo de jóvenes en una especie de desfile militar) y la película que se proyecta en él, un hueco melodrama conyugal cargado de repeticiones: “*vete*”, es la persistente respuesta que da el actor en la pantalla a las palabras de la actriz, que

el indignado marido da a la esposa repudiada. Si la caricatura no va más allá del respeto a las reglas del antiguo vodevil, incluyendo frases de doble sentido y, desde luego, alusiones sexuales, es preciso añadir que da lugar a secuencias muy brillantes, como las que se desarrollan en el reservado del hotel entre el industrial cárnico y *Luisa*, interrumpidas por el camarero, o la del desayuno compartido por *Luisa* y *Max* en la casa de éste, con café y huevos duros; o a detalles tan divertidos como la obsesión del abogado, cuya norma es la ética y la honradez, por tener en su despacho un sacapuntas con varios agujeros y su gestualidad al extraerlo de la caja en la que ha llegado, como si un niño hubiera recibido un juguete, o sus dudas a la hora de decidir si debe afeitarse la barba o no; y ello sin olvidar el inevitable apunte ternurista teniendo en cuenta la procedencia del personaje femenino: *Luisa*, que nunca ha tenido nada, no puede ocultar su emoción cuando *Max* le regala una estola de zorro: el primer obsequio que recibe, su primera pertenencia, momento al que Wyler confiere, empero, un tratamiento casi musical.

Texto (extractos):

José M^a Latorre, "Una chica angelical", en sección "Pantalla digital", rev. Dirigido, mayo 2010.

A.Scott Berg, **Goldwyn**, Planeta, 1990.



SPR 53

Viernes 29 marzo **21 h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

ESOS TRES

(1936) EE.UU. 93 min.

Título Orig.- These three. **Director.-** William Wyler.
Argumento.- La obra teatral "The children's hour" (1934) de Lillian Hellman. **Guión.-** Lillian Hellman. **Fotografía.-** Gregg Toland (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Daniel Mandell.
Música.- Alfred Newman. **Productor.-** Samuel Goldwyn.
Producción.- The Samuel Goldwyn Company - United Artists. **Intérpretes.-** Miriam Hopkins (*Martha Dobie*), Merle Oberon (*Karen Wright*), Joel McCrea (*Joseph Cardin*), Catherine Doucet (*Lily Mortar*), Alma Kruger (*Amelia Tilford*), Bonita Granville (*Mary Tilford*), Marcia Mae Jones (*Rosalie Wells*), Carmencita Johnson (*Evelyn*), Mary Anne Durkin (*Joyce Walton*), Margaret Hamilton (*Agatha*), Walter Brennan (*taxista*).

Versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 42 de la filmografía de William Wyler (de 68 como director)

1 candidatura a los Oscars: Actriz de reparto (Bonita Granville)

Música de sala:

La música de Alfred Newman (II)

- "El prisionero de Zenda", "Brigham Young"-



A pesar de su manifiesta habilidad, Wyler había tenido muy pocas oportunidades de desarrollar su talento artístico. Casado con una estrella de cine en pleno ascenso, veía con tristeza que profesionalmente estaba metido en un atolladero. Dejó la Universal, *“para convertirme en un director más grande, para hincar mis dientes en películas grandes, importantes y llegar a ser tan grande como Maggie”*. Para los dos, sus carreras eran lo primero, y estaban constantemente tirándose los trastos a la cabeza. El matrimonio no salió nada beneficiado, cuando Wyler dio su primera prueba de ser un gran director en **La alegre mentira** (*The gay deception*) de la Fox. Antes de que se estrenara la película, él y Margaret Sullavan se habían separado.

Ninguna llamada podía haberle proporcionado más alegría a William Wyler que la de su agente, Leland Hayward (que poco después se casó con Margaret Sullavan), diciéndole que Samuel Goldwyn quería hablar con él. Goldwyn necesitaba con urgencia un director para filmar una obra de teatro que acababa de comprar. Por su parte, el actor Joel McCrea llevaba varios meses tratando de convencer a Samuel Goldwyn de que su nueva y encantadora esposa que había hecho de Meg en **Mujercitas**, Frances Dee, era la estrella que tanto tiempo llevaba buscando. Después de un par de papeles más, había protagonizado una película de Jesse Lasky en la Fox, un cuento de la *Cenicienta* modernizado. Al ver que hablando no conseguía nada, Joel McCrea llevó al estudio una copia de esa película y se la enseñó a su jefe. Sentado a su lado,



Goldwyn disfrutó viendo **La alegre mentira**. Pero Frances Dee no podía haberle interesado menos a Goldwyn. Cuando se encendieron las luces en la sala de proyección, se volvió hacia Joel McCrea y le preguntó: “¿Quién dirigió esto?” “Un tipo muy divertido, que se llama Wyler”, dijo McCrea. Recordando aquel primer encuentro con el productor, en el verano de 1935, Wyler decía: “Estuvo amabilísimo conmigo, pero pensé que había perdido la cabeza, porque me dijo que quería hacer *The Children’s Hour*.”

En una antología de historias sobre sucesos que se habían producido en 1930, llamada “Bad Companions”, había una de William Roughead, “Closed Doors, o el caso de Drumsheugh”, sobre un colegio de niñas de Edimburgo que había tenido que cerrarse porque se decía que las directoras eran lesbianas. Dashiell Hammett se lo enseñó a Lillian Hellman, y dijo que a lo mejor se podía sacar de allí una obra de teatro. Varios meses después, Lillian Hellman había convertido el suceso en una obra en tres actos, “The Children’s Hour”. Lee Schubert, que era el propietario del teatro de Broadway donde se estrenó, un día que estaba viendo un ensayo de la escena de la confesión –“el reconocimiento del amor que una mujer siente por otra”– dijo: “Esta obra podría mandarnos a todos a la cárcel”. Lo que hizo fue darles mucho dinero a todos, porque alcanzó cerca de setecientas representaciones. Pero no había ni la más leve señal de que nadie pensara pagar una cantidad realmente respetable por los derechos de adaptación



al cine. El Artículo II del Código Hays, “Sexo”, no podía ser más explícito: *“Las películas no darán a entender que las formas bajas de relaciones sexuales son lo normal o aceptado.”* En el apartado 2 decía: *“La perversión sexual -que era lo que se consideraba el lesbianismo en 1934- o cualquier alusión a ella está prohibida.”* .

A Lillian Hellman le gustaba Sam Goldwyn. Recordando los tiempos en que escribía **El ángel de las tinieblas**, dijo: *“Creo que al principio nos entendimos bien, porque yo era una mujer joven difícil de contentar, que no se preocupaba tanto por el dinero como los que estaban a mi alrededor, y así, por casualidad, di un paso acertado a los pocos meses de estar trabajando para el señor Goldwyn.”* Después de que el éxito de “The Children’s Hour” hubiese quedado más que demostrado en Broadway, habló con él de las posibilidades de hacer una película, sólo para *“verle reírse en mi misma cara”*. Luego le explicó que *“nadie quería pensar siquiera en los derechos de adaptación al cine, porque todos creían que la obra era sobre lesbianismo”*. Ella dijo que, en realidad, *“la obra era sobre el poder de una mentira. Qué clase de mentira fuera tenía una importancia secundaria... podía ser cualquier mentira con fuerza suficiente para desencadenar el drama de la obra. Cuando yo escribí The Children’s Hour, pensé en el lesbianismo simplemente como la mentira más insidiosa que podía propalar la niña”*. Goldwyn fue el único postor, y ofreció 40.000 dólares por los derechos de adaptación al cine.



Al conocer la noticia, el mismo Will Hays en persona habló con Goldwyn. Debido a la notoriedad que había alcanzado la obra de Hellman, decretó que el productor estaba obligado a: 1) no usar el título “The Children’s hour”; 2) no hacer ninguna referencia, directa o indirectamente, ya sea en los anuncios o la explotación que se haga de la película a la obra de teatro; 3) suprimir de la película terminada toda posible insinuación de lesbianismo y de cualquier otro tema que tenga probabilidades de resultar censurable.

Lilliam Hellman transformó la obra en un triángulo amoroso más convencional. En la versión cinematográfica, *Karen* y *Martha*, dos profesoras que han sido amigas desde que iban al colegio, deciden abrir un colegio privado para niñas en una casa antigua de Nueva Inglaterra, y se enamoran del mismo hombre, el *doctor Cardin*. Él está enamorado de *Karen*, pero una de las alumnas hace correr el rumor de que se entiende en secreto con *Martha*. El futuro del colegio, la amistad de las dos mujeres y el matrimonio de *Karen* con el *doctor Cardin* pasan por momentos de peligo, hasta que se descubre y castiga a la niña chismosa.

En cuanto Goldwyn explicó cómo pensaba presentar “The Children’s Hour”, Wyler se lanzó sobre la oportunidad de dirigir la película. “Tenga usted en cuenta -dijo muchos años después- que el nombre de Sam Goldwyn representaba algo, representaba calidad. Yo había estado haciendo películas de segunda clase, y Goldwyn estaba haciendo películas de primera clase,



así es que para mí era un buen paso". Justo antes de ofrecerle un contrato, Goldwyn lo pensó mejor. Se llevaba muy bien con Wyler, pero no había visto más que una de sus películas. Fue a hablar con Irving Thalberg, que había conocido a Wyler desde sus primeros tiempos en el cine, cuando los dos estaban en la Universal. Thalberg le dijo a Goldwyn que, durante todos aquellos años de aprendizaje, a Wyler se le conocía en los estudios como "Worthless Willy" ("Willy el inútil").

Wyler y Lillian Hellman firmaron contrato por tres años con Goldwyn con pocos meses de diferencia. El del director era un contrato de trabajo anual, por el que cobraría 2.000 dólares a la semana; el de la escritora exigía que escribiese *"adaptaciones al cine de cinco historias proporcionadas y escogidas por nosotros"*, encargos que garantizaban diez semanas a 2.500 dólares. Los dos contratos permitían a los artistas trabajar en otros proyectos y otros estudios, siempre que no obstaculizaran los planes de producción de Goldwyn. Pero había una cláusula que los dos tuvieron que aceptar, y que era poco menos que firmar su esclavitud, la cláusula que figuraba en todos los contratos, hablaba de *"suspensión y extensión"*. Significaba que cada cual era libre de rechazar un proyecto que no le gustara, pero el tiempo que se habría dedicado a ese trabajo se añadía al contrato, retrasando la fecha en que expiraba. El período de *"suspensión y extensión"* de Wyler era de tres meses, el de Hellman de siete. Si a un guionista o director no le importaba la calidad de las películas en las que iba a aparecer su nombre, esos contratos a largo plazo eran una magnífica oportunidad de tener un empleo seguro y lucrativo en una economía deprimida. Un artista firmaba esos documentos pensando que su empresa-

rio iba a actuar de buena fe porque, si se dedicaba a ofrecerle con toda intención cosas malas, esperando que las rechazara, podía mantenerle legalmente bajo contrato por siempre jamás.

Wyler y Lillian Hellman se hicieron muy buenos amigos, primero, en su común optimismo respecto al nuevo jefe, y luego para poder sobrevivir a la experiencia. Ella no *“era nada fácil en ningún aspecto”*, dijo Wyler de la *“mujer firme y decidida”*, que iba a ser para él una especie de conciencia. Lillian Hellman creía que Wyler *“era el director más grande de América. Tenía un sentido pictórico maravilloso: sabía cómo meter tanto en una toma, que a mí me parecía que podía dejar de decir algunas cosas, porque sabía que Willy haría que se vieran. Tuvimos que hacernos amigos por fuerza porque éramos las dos únicas personas del manicomio Goldwyn que no estaban completamente chifladas”*. (...)

Lillian Hellman trabajó durante todo el verano de 1935 en la adaptación de *“The Children’s Hour”*, utilizando el título provisional *“The Lie”* (*“La mentira”*). Una vez terminado el guión, a Goldwyn y sus asesores les pareció que era uno de los mejores que habían leído en su vida. No se llamó a nadie para dar los últimos retoques. En realidad, la forma definitiva de guión se basaba en las recomendaciones hechas por Wyler, que creía que algunas escenas eran demasiado discursivas. La primera secuencia de la película, por ejemplo, tenía varias páginas de diálogo, con el que se explicaba la amistad y características generales de *Martha* y *Karen* al graduarse en la escuela superior. Wyler le dijo a Hellman que él podía dar esa misma información de una forma más efectiva en unas cuantas tomas, que apenas necesitaban palabras. En la sección de guiones se hicieron listas de posibles títulos, pero Goldwyn no se decidió por uno de ellos, *These Three*, hasta que la película estaba ya terminada.

Las tres estrellas de Goldwyn, Miriam Hopkins, Joel McCrea y Merle Oberon, juntas por primera vez en una película, quedaron en manos del director. Después de probar a docenas de niñas, Wyler escogió a Bonita Granville, una temible niña de doce años, para el papel de *Mary*, la mentirosa. Su predisposición hacia los otros actores del reparto era poco favorable. A Joel McCrea sólo le había visto correr de un lado para otro en películas rodadas en exteriores; tenía miedo al mal genio atribuido a Miriam Hopkins y, en cuanto a Merle Oberon, ella misma sabía que no había interpretado nunca un papel en el que el personaje fuera más importante que los trajes que llevaba. Además de tener que trabajar con el material más comprometido de su carrera, Wyler tenía la impresión de estar poniéndose a prueba. Con esa película, la primera de género dramático que hacía desde su marcha de la Universal, estaba pasando un examen, no sólo ante Goldwyn, sino ante todo Hollywood. Goldwyn comprendía por qué Wyler continuaba retrasando el momento de empezar la película. Aunque él evitara hablar de su papel en la ampliación de los horizontes del cine, las películas de Wyler empezaban a sondear nuevas profundidades psicológicas. En opinión de Lillian Hellman, lo que hacía era demostrar que *“el personaje podía ser acción. Mantenía la cámara sobre la cara de un actor de una forma que parecía ser para siempre, y luego, de pronto, veías una mirada de reconocimiento en los ojos*



SAMUEL GOLDWYN presents
These Three
MIRIAM HOPKINS MERLE OBERON
JOEL McCREA
Released thru UNITED ARTISTS

de un actor, o había alguien que pasaba de la sombra a la luz y pegabas un bote en tu asiento”. Muchos momentos de **ESOS TRES** salieron beneficiados con el tratamiento que les daba Wyler, especialmente la escena en que *Martha* confiesa a *Karen* su amor por el doctor *Cardin*. Wyler situó la cámara detrás de Miriam Hopkins de forma que, en realidad, habría podido estar revelando su amor por *Karen*. Pero lo que hace la cámara es detenerse en las reacciones.

El director, que entonces tenía treinta y tres años, tuvo que trabajar con un equipo totalmente nuevo para él salvo un montador que se había traído de la Universal, Daniel Mandell, antiguo acróbata y forzado del Circo Ringling Brothers. Wyler encontró a su cámara, Gregg Toland, muy reservado y distante y, al cabo de unos días, Toland anunció que quería marcharse. El problema se debía únicamente a que Wyler no había trabajado nunca con un fotógrafo que fuera algo más que un técnico. Él estaba acostumbrado a decir a sus cámaras dónde tenían que colocar el equipo, cómo debían mover la cámara e iluminar cada escena. Ahora se encontraba con un hombre que había aprendido su oficio con George Barnes, y llevaba años haciendo experimentos con la cámara y las luces, y desarrollando nuevas técnicas (costeadas por Goldwyn). En cuanto Wyler comprendió lo que pasaba, pidió a Toland que se quedase y los dos llegaron a formar una de las más extraordinarias asociaciones de Hollywood. “Cuando

fotografiaba algo -decía Wyler- *quería ir más allá de las luces y captar los sentimientos*". La producción avanzaba despacio. "Yo siempre había tenido a alguien detrás de mí diciéndome que me diera prisa, que no había tiempo para arreglarlo. Y una cosa que tengo que decir de Goldwyn es que él quería que yo hiciese las cosas a mi manera, como quería que se hicieran". Wyler hacía hasta cuarenta tomas con la misma posición de cámara, y sólo revelaba dos o tres de ellas. Joel McCrea recordaba que otro de los problemas era que Wyler "tendía a ocuparse de uno o dos actores de la película y no hacer ningún caso de los demás. Estaba loco con la niña, y Miriam sabía cuidarse ella sola, pero Merle no tenía tanta experiencia como ella, y empezaba a estar aterrada". Intentó convencer a McCrea y a Miriam Hopkins de que Bonita Granville estaba robando la película. "Merle vino a verme y empezamos a hablar de eso -dijo McCrea muchos años después-, y quedamos en que yo debía decirle algo a Goldwyn. No puede decirse que Goldwyn estuviera nunca muy dispuesto a escuchar, pero empecé a explicarle qué estaba haciendo en su despacho. Goldwyn se puso como una fiera, y dijo por fin: ¡Estoy teniendo más jaleos con ustedes, las estrellas, que Mussolini con Utopía!". McCrea volvió al plató sin acordarse ya de por qué había ido allí.

Al cabo de una semana de rodaje, Wyler fue al camerino de Joel McCrea. Él ya había notado su desilusión al ver que no era gran cosa como actor. Antes de que Wyler pudiera decir algo, Joel McCrea dijo: "Mire, si yo estuviera dirigiendo esta película, también preferiría tener a Leslie Howard". "¿De veras?", dijo Wyler. McCrea le aseguró que le parecía perfectamente que fuera así, y que, a pesar de eso, él iba a dar todo lo que tenía. Conmovido por la franqueza del actor, Wyler confesó:

-Sí, usted no lo sabía, pero yo quería a Leslie Howard.

McCrea dijo que sí lo sabía, porque se lo había dicho Goldwyn.

- ¡Le dije que no lo hiciera! -exclamó Wyler.

- Eso da lo mismo -contestó McCrea-. Fui a cenar a su casa, y...

- A mí no me han invitado a ir a cenar a su casa.

Después de hablar del asunto que le había llevado al camerino, Wyler dijo:

- ¿Qué le pareció?

McCrea se quedó algo desconcertado.

- ¿La casa de los Goldwyn?

Luego contó lo que había sido su noche en lo alto de Laurel Lane. Estaban allí Clark Gable y Carole Lombard, los ejecutivos de la Paramount, Frank Freeman y Stanton Griffis, "y otros dos o tres peces gordos". Hacia el final de la cena, como si no pudiera ya aguantar más, Goldwyn había dicho: "¿Qué es lo que pasa con Willy Wyler? Debe tener algo que ver con alguna compañía que fabrica película o lo que sea. Hace treinta y seis tomas y revela unas seis". Wyler confiaba lo bastante en McCrea para decirle por qué trabajaba de esa manera. "No estoy seguro de mí mismo", reconoció.

La inseguridad de Wyler se manifestaba también de otras maneras, pues su miedo a cometer errores se hizo crónico. Empezó a tener dolores de estómago y a pedir que se contratara a su hermano Robert o a algún amigo de confianza, si no para volver escribir las páginas, para estar a su lado y discutir las; preparaba cada escena haciendo un plano largo, y la aseguraba con tomas de cada uno de los personajes desde todos los ángulos posibles.

A pesar de eso, Wyler cobró ánimo; para defender sus ideas al ver lo satisfecho que había quedado Goldwyn con las primeras pruebas de **ESOS TRES**. Goldwyn era un hombre capaz de cambiar de idea pero, según Wyler, “*nunca hasta que veía que todos los vasos sanguíneos de tu cabeza estaban a punto de estallar. Aunque estuviera de acuerdo contigo, decía que no lo estaba, sólo para ver con cuánta fuerza defendías tu caso*”. Entre los dos se estableció una relación, en parte por la incapacidad que los dos tenían para expresarse. Había otro motivo más profundo: después de tantos años de trabajar casi exclusivamente con directores gentiles, Goldwyn había encontrado por fin a un judío europeo con las mismas aspiraciones artísticas que él.

“*El señor Goldwyn*”, como le llamaba siempre Wyler mientras trabajó con él, era el que mandaba allí, pero también tenía sus flaquezas. En una de las primeras escenas de **ESOS TRES**, Joel McCrea hacía de apicultor, y aparecía vestido con el atuendo adecuado y una careta para protegerse.

Wyler filmó la escena, con cientos de abejas volando por el plató, y una que le atacaba. Al día siguiente, se quedó asombrado al saber que el departamento de publicidad había mandado una crónica a “Variety” sobre la suelta de abejas en el plató de **ESOS TRES**, en la que se decía que una de ellas había picado a Samuel Goldwyn.

A partir de ese momento, la competencia entre productor y director fue creciendo. “*La principal diferencia que había entre ellos -dijo Danny Mandel- era que Goldwyn no podía reconocer nunca que estaba equivocado*”. Wyler y Goldwyn llevaban varias semanas sin dirigirse apenas la palabra por culpa de la extraña manera de rodar la escena de la “confesión”, en la que Miriam Hopkins estaba de espaldas a la cámara. Mientras Wyler creía haberle dado un tratamiento inteligente, que permitía múltiples interpretaciones, Goldwyn no veía en ella más que oscuridad y confusión. Un domingo, cuando todavía estaba furioso, y sin parar de dar vueltas al asunto, dejó su partida de cartas y fue al estudio, para ver una y otra vez la película con Wyler hasta que pudieran encontrar una solución. Llevó también a su hijo Sammy. Durante casi una hora, Goldwyn estuvo dando gritos a su director, mientras Wyler insistía en que la escena estaba perfectamente clara. Cuando llegó el momento en que ya no podía aguantar más, le preguntó al niño: “*Sammy, ¿tú entiendes de qué trata esta escena?*” El niño explicó con todo detalle cada una de las cosas que la escena pretendía expresar. Goldwyn, callado, pero a punto de estallar, dijo por fin: “*¿Desde cuándo nos dedicamos nosotros a hacer películas para niños de nueve años?*”. “*Tenía un misterioso sentido para ver si había algo que no funcionaba en una*

película -dijo Mandell-. *Luego volvía loco a todo el mundo, hasta que alguien descubría que era*". Al día siguiente de haber visto con él **ESOS TRES**, su equipo se dio cuenta de que Goldwyn había estado toda la noche inquieto por algo que no acababa de gustarle, pero que no podía decir qué era. Wyler sabía que era una escena que él quería volver a rodar, la escena en que *Mary* chantajea a otra niña del colegio para obligarla a tomar parte en la conspiración. Era una escena importante, porque demostraba lo perversa que era la niña. Wyler la había hecho sin poner ningún énfasis en ella, pero no le había dicho nada a Goldwyn, porque sabía que iba a notarlo inmediatamente. Lo que hizo fue ponerse de acuerdo con Mandell. Al día siguiente, cuando proyectaron la película, Mandell cortó nada más terminar esa escena, como habían convenido los dos. "Señor Goldwyn -dijo Mandell-, *mi integridad como uno de los miembros de su equipo me ha hecho parar la película. Como asesor de montaje, puedo decirle que ésta es la única escena floja de toda la película*". Goldwyn estuvo un momento callado, pensando que la única solución era repetirla. "¿Qué le parece a usted, Willy?" "Yo creo que Danny tiene razón", contestó Wyler, luchando por contener la risa. La escena se rodó otra vez.

"Yo nunca supe qué era el toque Goldwyn -dijo Danny Mandell, que acabó montando prácticamente todas las películas de Goldwyn en los veinticinco años siguientes-. *Yo creo que era algo que inventó uno del departamento de publicidad*". Willy Wyler dijo: "Yo no recuerdo que contribuyese con nada, como no fuera comprando buen material y talento. Todo ello no era más que un intento de hacerse un nombre como artista. Pero, como creador, nada de nada". Sin embargo, cualquier decisión sobre qué escenas debían volver a rodarse o incluirse en la película exigía la aprobación de Goldwyn; ni una sola palabra del guión llegaba a la pantalla sin que Goldwyn diera su visto bueno; no se construía un decorado de Richard Day ni se cosía un traje de Omar Kiam hasta que Goldwyn permitía que se hiciese; la americanización de Merle Oberon, que tan buenos resultados dio, se hizo sólo por inspiración de Goldwyn. Al día siguiente de una de las últimas pruebas de **ESOS TRES**, Goldwyn recibió una nota urgente de Alfred Newnan, en la que se quejaba de que el señor Wyler, de manera "más bien caprichosa, arbitraria, y muy vaga", insistía en suprimir la música en dos momentos de la película. Goldwyn dio orden de no suprimirla. Y cada vez que Danny Mandell estaba dispuesto a darse por vencido con alguna escena que no acababa de quedar bien, Goldwyn sabía camelarle para que lo intentase una vez más.

ESOS TRES tuvo unas críticas distintas a las que había recibido hasta entonces Goldwyn. En un lenguaje más serio que los superlativos usados por Hollywood, hablaban de la película con artístico respeto, sobre todo los exigentes críticos ingleses. Graham Greene, que era el que hacía la crítica de cine del "Spectator", decía: "Después de unos diez minutos de la habitual sensiblería, pintoresquismo y exageración, uno empezaba a ver, con incrédulo gozo, nada menos que vida". (...)

Texto (extractos):

A.Scott Berg, **Goldwyn**, Planeta, 1990.



Un total de ocho films configuran la colaboración del director William Wyler con el productor Samuel Goldwyn, entre **ESOS TRES**, su título de exordio para el avisado Goldwyn quien adquirió los derechos de la obra de Hellman y que ya tenía pensado ofrecérsela a Wyler, hasta una despedida de altura, la soberbia **Los mejores años de nuestra vida** (*The best years of our lives*, 1946), incluyendo uno de los supremos melodramas de la trilogía protagonizada por Bette Davis, **La loba** (*The little foxes*, 1941), curiosamente según otra pieza -y guión- de Lillian Hellman, completada por **Jezebel** (*Jezebel*, 1938) y **La carta** (*The letter*, 1940), ambas para la Warner Bros., y auténticos títulos de nobleza de su magisterio narrativo.

Ninguna de las sociedades pasadas, presentes, y nos tememos que tampoco las futuras, se ha librado de la hipocresía. Los Estados Unidos no son para nada la excepción a la regla. En este sentido es interesante notar cómo cuanto se podía representar sobre un escenario podía resultar prohibido en las pantallas, aunque, cierto es, la pieza teatral de 1934, “The Children’s Hour”, bien puede calificarse de pre-code. Sea como fuere, en su primera obra, Lillian Hellman jugó con dos tramas destinadas a entrecruzarse: por un lado, la evidencia de cómo una calumnia puede destruir no tan solo las reputaciones personales o profesionales de algunos sujetos sino también jugar con sus vidas, como denuncian las protagonistas, esto es, hundirlas para siempre. Pues -y ahí está el segundo frente-, cada carácter reaccionará de modo distinto, desarrollándose así en los personajes diversas posiciones ante esa situación que les desborda y -sobre todo en un caso- aniquila. Así, nuevamente, la hipocresía hace acto de presencia cuando una comunidad “bien pensante” condena las supuestas “desviaciones” de algunos

de sus miembros. Vayamos, empero, con cuidado. En 1934, Lillian Hellman introduce (con escándalo) el término lesbianismo. Debió liarse un considerable estruendo pues, nominada la obra al premio Pulitzer, uno de los jurados se negó a leerla. Pero, insistimos, para aquella sociedad tan puritana de puertas afuera (aquí ese sucio modo de pensar alcanza, casi, hasta ayer mismo), una mujer libre tomando la iniciativa, defendiendo sus propias ideas y viviendo su propia vida era considerada lesbiana o prostituta, aunque -era bien sabido- la mayoría de colipoterras debían ser también lesbianas.

Tales modos de pensar -y actuar- se asociaban a “virtudes” masculinas, en tanto que a ellas se les exigía sumisión y una actividad mental cercana a cero. Por ello, dos maestras que abren una escuela -auxiliadas por la tía de una de ellas cuyo carácter es pura escoria-, ya despertaban de inmediato las sospechas, aunque no se insinuara nada, aunque, literalmente, nada hubiera ocurrido. Y no solo eso.

Samuel Goldwyn se vio forzado por el código Hays a no emplear el título original ni publicarlo en la película.

La denuncia se hace cuchicheando, vemos los labios moverse, pero nunca sabremos qué se dice. Inevitablemente, en **ESOS TRES**, el resto resultará bastante incomprensible. Por ejemplo, la escena (dos puntos absurda) en la feria, cuando *Karen* (Merle Oberon) no se entera ni a la de tres de los intentos de *Joseph* (Joel McCrea) por declararse. De hecho, ese estar “más allá del mundo” no deja de sugerir su escaso interés (sexual) por el galán. Eso sí, cuando recibe el mensaje le besará apasionadamente. Nos encontramos al inicio de la historia y una -extraña- heterosexualidad se ha apoderado de ella, alcanzando también a *Martha* (Miriam Hopkins), secretamente enamorada de *Joseph*, tercer vértice de un triángulo notablemente inverosímil. *Martha* no duda en confesarle a *Karen*: “*Le he querido desde el primer momento en que le vi*”. Su demostración propone una de las mejores secuencias del film: su mirada, entre la melancolía y la tristeza, dirigida a un *Joseph* dormido en el sofá esperando a *Karen*... rubricada por su sofocado sollozo tras enterarse -por él- de que ambos se casarán. Naturalmente, encontraremos descosidos y pistas que no encajan, como el beso de *Martha* a *Rosalie* (Marcia Mae Jones), la niña manipulada, al despedirse. O esas crípticas palabras que envía a *Karen* conminándola a casarse con *Joseph*, rogándole que no se preocupe por ella pues “*es feliz*”. Mensajes dentro de una botella que a la postre, como hemos indicado, acaban por crear confusión. Eso sí, la calumnia urdida por *Mary* (Bonita Granville), una odiosa, egoísta y repelente adolescente, resulta magnífica en su monstruosidad, implicando a su abuela *Amelia* (Alma Kruger), cuya estrechez de miras corre pareja con la moral tan “pelada” como “elevada” del juez (Frank McGlynn Sr.), quien condena firme y ruborosamente escandalizado a las dos maestras. En “El barbero de Sevilla”, a partir del texto homónimo de Pierre de Beaumarchais, con música de Gioachino Rossini y textos de Giuseppe Petrosellini y Cesare Sterbini, *Don Basilio*, un sombrío profesor de música, entona un aria mítica: “La calunnia è un venticello”,

es decir, define a la calumnia como una brisa suave que, de un modo insensible, sutil, penetra en todos los resquicios de la mente, dulce y levemente... hasta producir una explosión digna de un cañonazo. En un modo trágico, lejos del bufonismo de la ópera, **ESOS TRES** confirma su texto de una manera científica, descuartizando una situación injusta, cruel, que deja indefensa a sus víctimas.

El código Hays exhibió todo su músculo y energía entre 1934 y 1956. (...) En 1962, con **La calumnia** (*The Children's hour*), Wyler dispuso de una oportunidad única de la que han disfrutado pocos cineastas: rehacer (con más libertad) un film propio antaño víctima de la coerción de la férrea censura. Ciertamente, no es el único realizador que ha ejecutado un remake de un título suyo (Howard Hawks, Leo McCarey, Cecil B. DeMille...), pero en su caso ese retorno obedeció fundamentalmente, probablemente, a razones de insatisfacción personal, a no haber podido plasmar pertinentemente el potencial de crítica social de la pieza de base debido a la presión insorteable de la censura, que en 1936 no le permitió ir más allá en su alegato contra el puritanismo planteado por Lillian Hellman. De sus aleatorios resultados es consciente el propio Wyler al comentar *“que lo que me parecía demasiado fuerte para los años 30, se había convertido en demasiado blando para los 60”*. (...)

Texto (extractos):

Ramón Freixas & Joan Bassa, “Esos tres & La calumnia: crítica social e identidad sexual, dos lecturas sobre una idéntica obra”, en dossier “William Wyler” (2ª parte), rev. Dirigido, septiembre 2017.



Martes 2 abril **21 h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

DESENGAÑO

(1936) EE.UU. 101 min.

Título Orig.- Dodsworth. **Director.-** William Wyler.
Argumento.- La novela homónima (1929) de Sinclair Lewis. **Guión.-** Sidney Howard y Robert Wyler. **Fotografía.-** Rudolph Maté (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Daniel Mandell.
Música.- Alfred Newman. **Productor.-** Samuel Goldwyn y Merritt Hulburd. **Producción.-** The Samuel Goldwyn Company - United Artists. **Intérpretes.-** Walter Huston (*Sam Dodsworth*), Ruth Chatterton (*Fran Dodsworth*), Paul Lukas (*Arnold Iselin*), Mary Astor (*Edith Cortwright*), David Niven (*capitán Lockert*), Gregory Gaye (*Kurt von Obersdorf*), Maria Ouspenskaya (*baronesa von Obersdorf*), Odette Myrtil (*Renée de Penable*), Spring Byington (*Matey Pearson*), Harlan Briggs (*Tubby Pearson*), Kathryn Marlowe (*Emily Dodsworth McKee*), John Payne (*Harry McKee*).

Versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 43 de la filmografía de William Wyler (de 68 como director)

1 Oscar: Dirección artística (Richard Day).

6 candidaturas a los Oscars: Película, Director, Guión, Actor principal, Actriz de reparto (Maria Ouspenskaya) y Sonido (Oscar Lagerstrom)

Música de sala:

La música de Alfred Newman (III)

- "El diario de Anna Frank"-



(...) Cuando Sidney Howard estaba escribiendo para Goldwyn **El doctor Arrowsmith**, le había hablado de otra obra de Sinclair Lewis con la que él creía podía hacerse una película maravillosa, “Dodsworth”, una novela escrita en 1929. Howard le dijo a Goldwyn que podía comprar los derechos por 20.000 dólares. Al ver que el productor no la quería, transformó la novela en una obra de teatro, un éxito sensacional, con Walter Huston como protagonista. Luego, cuando Goldwyn decidió adquirir los derechos para hacer una película, se encontró con que el precio había subido de golpe a 160.000 dólares. Howard comentó que unos años antes podría haberla comprado por mucho menos dinero, pero Goldwyn demostró que no había sido tan tonto al esperar a hacerlo: *“De esta manera, ahora compro un gran éxito teatral, antes no era más que una novela”*, le dijo.

Había bastantes razones para que ningún productor hubiese mostrado interés por el libro de Lewis. “Dodsworth” era la historia de un fabricante de automóviles del Medio Oeste, que se retira y marcha a Europa con su mujer, *Fran*. Mientras que ella se limita a deslizarse por la superficie de la sociedad europea, con frecuentes inmersiones en aventuras amorosas, su marido se esfuerza en absorber una cultura distinta de la suya. Luego, mientras la esposa se divierte con un playboy inglés, un banquero centroeuropeo y un conde arruinado, él se enamora de una viuda americana, *Edith Cortwright*. *Fran* se hace la ilusión de que se va a casar con el conde, hasta que tiene que enfrentarse a la condesa madre. Entonces llama a su marido, para pedirle que la lleve a su casa de Zenith, Ohio, donde *Dodsworth* comprueba que su mujer continúa siendo tan tonta como siempre. Inesperadamente, cambia de idea



y decide volver a Europa, a vivir tranquilamente con *Edith*, la viuda americana. En la obra había más estudio de caracteres que acción, y todos los personajes eran personas de edad mediana, por lo que no ofrecía ninguna oportunidad a los estudios de exhibir a algunos de sus jóvenes y espectaculares estrellas ni de atraer al público, compuesto, cada vez más, de personas igualmente jóvenes. Mientras que muchos productores pensaban que “*Dodsworth*” era la exposición de un caso de inmoralidad, a Goldwyn le parecía la “*historia de un hombre que mantuvo su orgullo, y dejó luego que su alma se rindiese al amor*”. Sidney Howard escribió la adaptación a la pantalla.

Walter Huston, que estaba representando la obra en una gira por el país, quería a toda costa interpretar también el papel de *Sam Dodsworth* en el cine. Después de haber hecho más de una docena de películas, el público seguía sin considerarle una estrella de cine, pero Goldwyn no quería a ningún otro actor para ese papel. Los demás los distribuyó también teniendo más en cuenta la capacidad interpretativa que la fama. Ruth Chatterton, en el declive de su corta carrera cinematográfica, fue la elegida para hacer de *señora Dodsworth*. El director de reparto, Robert McIntyre, recomendó a Rosalind Russell, una recién llegada, para el papel de *Edith Cortwright*, pero Goldwyn prefirió a Mary Astor. Creyó también que había llegado el momento de subir de categoría a David Niven, que había hablado ya algo en películas hechas en otros estudios, y de dejarle hacer algunas escenas. Se le dio el papel del playboy inglés, el primero de los amantes de *Fran Dodsworth*. A instancias de Merritt Hulburd, que iba a supervisar la producción de **DESENGAÑO**, Goldwyn casi había prometido ya a Gregory La Cava que el director



de la película sería él. Pero, después de ver lo que había conseguido William Wyler en **Esos tres**, Goldwyn utilizó una cláusula de su contrato por tres años para encargarle la dirección de **DESENGAÑO**. Su nuevo favorito fue a Nueva York una semana antes de que los Goldwyn embarcaran el 4 de marzo. Allí se reunió con el productor y con Sidney Howard, al que agradó lo bastante para no rechazarle, a pesar de su clara incapacidad *“para colaborar en el trazado y escritura del guión”*. A Goldwyn no le preocupaban esas deficiencias de Wyler. Él creía que las películas se hacían mejor cuando había una fuerte división del trabajo, cada cual en su especialidad y sin salirse de ella. El día antes de embarcar, Goldwyn le dijo a Wyler si quería ir con Frances y él al “Belasco Theater”, a ver la obra de Sidney Kingsley “Dead End”. La obra se desarrollaba en una calle de Nueva York, entre el barrio elegante de East River Terrace y una serie de miserables casas de vecindad, muy parecidas a las de **La calle** (Street scene, King Vidor, 1931). Al caer el telón, Goldwyn se volvió hacia Wyler y le preguntó qué le había parecido la obra. *“¡Magnífica, magnífica!”*, contestó. Antes de levantarse de la butaca, Goldwyn le preguntó si le gustaría dirigirla. Wyler no podía contener su entusiasmo. Goldwyn sabía que Selznick había ofrecido poco antes 15.000 dólares por los derechos para adaptarla al cine; al día siguiente, cerró el trato por 165.000 dólares. *“En eso Goldwyn era algo grande -dijo Wyler-. Si había algo que fuera bueno y quería comprado, iba, y lo compraba, sin pararse a pensarlo más”*. Goldwyn depositó 25.000 dólares como fianza, y se embarcó para Europa. Su compañía era más fuerte que en ningún otro momento. Cuando volviera, empezaría a

rodarse dos películas, poco después habría ya otras tres preparadas, y luego vendría **Calle sin salida** (*Dead End*) (...)

(...) Después de aquella noche con los Godwyn, el director había pasado varias semanas en Nueva York, durante las cuales Sidney Howard pudo descubrir el don único que tenía Wyler para transformar las palabras en imágenes. Escribió a Hulburd, diciéndole que *“la presencia de Wyler en Nueva York no es una pérdida de tiempo... porque estoy suministrándole secuencias a toda marcha y tiene ya en la cabeza una serie de ideas buenas sobre la primera parte de la película”*. A medida que avanzaba el guión de **DESENGAÑO**, las ideas de Wyler iban haciéndose más especiales. Demostró tener un maravilloso oído para el diálogo inapropiado o innecesario. La mayor preocupación de Wyler era que Howard *“haga que Fran no parezca una zorra desde el principio”*. Él sostenía que, incluso más adelante, *Fran* debía mostrar las características de su personalidad por las que había atraído a su marido. De no ser así, él daría la impresión de ser más tonto que nadie por haberse casado con ella. Howard estaba de acuerdo.

Nada más empezar el rodaje, se repitieron las explicaciones sobre lo que él pensaba de *Fran Dodsworth*. *“Era como sacarle las muelas -dijo Wyler, recordando su experiencia con Ruth Chatterton-. Ella sólo quería presentarla como una zorra egoísta, y yo seguía intentando hacerle ver que la señora Dodsworth tenía muchos motivos para comportarse de esa manera. Ha sido una buena esposa durante veinticinco años, ha criado a sus hijos, y ahora él es un hombre rico y retirado, y ella quiere divertirse un poco. Fran le dice a su marido: ‘Lo único que te pasa a ti es que te estás haciendo viejo, Sam, y ése no es todavía mi caso’. Y es verdad. Ella cree que es su última oportunidad de vivir un poco”*. Las peleas de Wyler con Ruth Chatterton eran monumentales, e iban del sarcasmo al sadismo. A los ojos de David Niven, que las presenciaba, el director era nada menos que un *“tipo Jekyll y Hyde: simpático, divertido y cariñoso en todos los demás momentos, se convertía en un demonio nada más poner el trasero en su silla de director... Se las arregló para reducir a tal estado a una persona tan experimentada como Ruth Chatterton, que le pegó una bofetada y se encerró en su camerino”*. Mary Astor opinaba que todo venía de que la primera actriz odiaba su papel, de que *“el personaje era el de una mujer que está tratando de aferrarse a su juventud... que era exactamente lo que estaba haciendo Ruth Chatterton. Le tocaba una fibra sensible”*.

Niven decía que cuando el que trabajaba era él, *“era perfectamente normal que Willie estuviera sentado debajo de la cámara leyendo el ‘Reporter’ de Hollywood, y sin levantar siquiera la cabeza hasta que yo había sudado tinta haciendo la escena dos docenas de veces. ‘Nada, hágalo otra vez’, decía, y volvía la página”*. La mayoría de las veces era el afán perfeccionista de Wyler el que estaba haciendo que la película se saliera del presupuesto, y no la ineptitud de los actores. Una vez se pasó toda la tarde rodando una escena en la que una carta arrugada iba volando despacio por una terraza. Mary Astor lo contaba así: *“Él quería que al principio*



fuera despacio, se parara luego, y después revoloteara hasta un poco más allá, y que por fin la cogiera una ráfaga de viento y se la llevara volando”. (...)

(...) **DESENGAÑO** resultó ser la película que más prestigio había dado a Goldwyn hasta entonces. Sinclair Lewis, el Nobel norteamericano, le envió un telegrama: “No veo cómo podría haberse hecho una película mejor tanto de la obra de teatro como de la novela que la que ha hecho usted. Estoy tan entusiasmado que no necesito recurrir a adjetivos para expresar mi satisfacción.” Desgraciadamente, la película fracasó en la taquilla. Goldwyn siempre creyó que “porque no había en ella personas atractivas”. El productor no pudo olvidarlo nunca, y durante años pensó en repetirla con un Clark Gable más viejo, pero no llegó a hacerlo. Para entonces, la original se había convertido ya en un clásico. (...)

Texto (extractos):

A.Scott Berg, **Goldwyn**, Planeta, 1990.

(...) Si hay un elemento que resulta especialmente atractivo en el melodrama norteamericano de los años treinta es precisamente esa ocasional facultad para plasmar en la pantalla una serie de problemáticas que posteriormente se revelarían como perdurables y universales, y que trasciendan los límites sociales hasta aquel entonces considerados dentro del marco de lo permisible. No importaba que en ocasiones se tratara con una mirada adulta a la cuestión de la infidelidad o el fracaso conyugal, que se plasmaran personajes femeninos caracterizados por su iniciativa y personalidad, e incluso que la pasión sexual y erótica tuviera una franqueza

posteriormente infrecuente. Lo cierto es que incluso con posterioridad a la aplicación del nefasto Código Hays, el cine estadounidense de aquellos años supo plasmar en la pantalla una serie de relatos valiosos y aún vigentes en su formulación, que firmaron nombres especializados en el género como King Vidor, Leo McCarey, John M. Stahl, Frank Borzage, Frank Capra, John Cromwell y otros varios que, a pesar de sus divergencias, lograron discurrir por senderos paralelos en este objetivo.

Dentro de esta corriente tan fructífera no se puede ocultar por un lado la querencia de William Wyler por el género, faceta en la que quizá sea más conocida su inclinación por esos melodramas protagonizados por Bette Davis, que lamentablemente oscurecen otros exponentes del melo, más cotidianos en su plasmación, y que a mi modo de ver muestran quizá lo más valioso de su aportación a esta vertiente. Uno de ellos considero que sigue siendo su obra maestra -**Los mejores años de nuestra vida** (1946)-, mientras que otro de dichos exponentes se encuentra en la muy olvidada **Carrie** (1952). Junto a ellos, creo que resulta obligado destacar **DESENGAÑO**, considerada por no pocos especialistas como una de las obras más perdurables del realizador en la década de los treinta. Personalmente me sumo a dicha consideración, en la medida de encontrarnos con una película que sabe combinar el registro intimista con el fresco social, y que además logra por un lado superar sus resabios teatrales, alcanzando una sutileza en su realización no siempre presente en el cine de su artífice.

Tras dos décadas al frente de sus empresas, *Sam Dodsworth* (un magnífico Walter Huston, firme aliado de las intenciones del realizador) abandona el mando de sus empresas automovilísticas. Unos planos generales de este tomando como fondo el escenario exterior -dominado por su geometría- de sus fábricas nos lo muestra abatido, sintiendo la despedida de sus empleados -que por las actitudes mostradas en su culminación como dirigente vieron en él un hombre respetable-. El ahora jubilado se siente un hombre inútil, aunque por su condición de norteamericano chapado a la antigua decide no aceptar nuevas ofertas laborales, optando por realizar un largo viaje vacacional por Europa, acompañado por su esposa -*Fran* (Ruth Chatterton)-. Esta es una mujer dominante, aún atractiva en su madurez, hastiada de haber permanecido en un entorno opresivo en el que siempre se ha encontrado incómoda. De hecho, las personas cercanas a su marido no dejan de intuir que no ha sido precisamente la compañía más adecuada para este. El viaje quizá no suponga para *Sam* más que una aparente huida sin sentido, pero para su esposa se revelará como el descubrimiento de un nuevo mundo, definido por aduladores galanes que para ella se expresan como espejismos de aquello que jamás ha encontrado en su esposo -entre los que se encuentran personajes representados por un joven David Niven y un algo más maduro Paul Lukas-. Pese a la astucia de *Sam* en saber dismantelar la falsedad de dichos romances -que en realidad no buscan más que la considerable posición económica de *Fran*-, la estancia en París revelará la fragilidad de las relaciones que pese a todo han mantenido al *matrimonio Dodsworth* durante dos décadas. Su amistoso encuentro con el atildado *barón Kurt Von Obersdorf* (Gregory Gaye), posibilitará en



ella la oportunidad de experimentar una nueva vida, y solicitar de su esposo que se separe de ella. Vana pretensión. Aunque el paciente *Sam* acceda a la petición e incluso regrese a Estados Unidos, no será mucho el tiempo transcurrido que determine el fracaso del deseo de su esposa, aunque para él suponga -inadvertidamente- la posibilidad de una segunda oportunidad en su existencia. En un nuevo viaje hasta Italia, volverá a encontrarse con una mujer aún joven con la que entabló cierta relación amistosa en su primer viaje por barco. Se trata de la lúcida *Edith Cortwright* (Mary Astor). Será la bondadosa y moderna personalidad de esta quien permita insuflar optimismo al abatido *Sam*, mientras comparte con ella su apacible mansión alquilada en Nápoles. Con ello, descubrirá un pequeño paraíso existencial que se verá bruscamente interrumpido por la llamada lastimera de *Fran*, quien se mostrará arrepentida ante su petición de divorcio. Pese a las indicaciones de *Edith*, *Sam* volverá al regazo de su esposa, quien se mostrará con él más dominante y castrante que nunca. Será la catarsis que el antiguo industrial necesitará para reconocer que -al igual que su propia esposa le había comentado anteriormente-, la convivencia entre ambos sería imposible en el futuro.

DESENGAÑO acierta en la plasmación en la pantalla de una serie de elementos de índole psicológica y moral, expuestos con una franqueza y sinceridad admirable y, sobre todo, ofreciéndolo con una mirada cinematográfica desprovista de efectismos y también de resabios

teatrales. Ciertamente es que la base argumental se prestaba para un resultado óptimo -basado en una novela del premio Nobel norteamericano Sinclair Lewis, lúcido analista de la sociedad de EE.UU. de principios de siglo, algunas de cuyas adaptaciones cinematográficas fueron la base de títulos remarcables como **Ana Vickers** (*Ann Vickers*, John Cromwell, 1933), también en aquellos años, o la posterior **El fuego y la palabra** (*Elmer Gantry*, Richard Brooks, 1960)-. Sin embargo, no conviene olvidar que dicho planteamiento se basa a partir de la obra teatral de Sidney Howard, aspecto este que Wyler logró plantear visualmente con acierto. Lo permite en la medida que no pone en práctica enfatismos y subrayados habituales en otros exponentes de su cine, y prefiere en este caso dejar fluir la película con sobriedad, basando su desarrollo en una espléndida dirección de actores, que tiene en Walter Huston su exponente más valioso. A partir de esta elección dramática, la película resulta muy atractiva en su descripción de esa burguesía norteamericana que se ha desarrollado con una ascendencia rural y provinciana, en su contraste con esos mitos siempre tan valorados por el norteamericano medio, como son esa cultura, nobleza y tradición procedente de la vieja Europa. En este sentido, hay que reconocer que ambos contextos son sometidos por una mirada cáustica que no deja de valorar los aspectos más opresivos que para el individuo pueden presentar dos modos de entender la vida. Ni la seguridad del progreso demostrativa de los *Dodsworth* ni, por supuesto, las correctas maneras o la anacrónica representación de la aristocracia que, por otro lado, fascina a *Fran*, en realidad son más que dos estereotipos sin fundamento, que se han erigido como paradigmas de comportamiento social, pero que en realidad no existen más que para ahogar la libertad del individuo. Todo este fresco social, alcanza a ser plasmado en la pantalla por William Wyler con una lucidez y un pudor emocional infrecuente. Ciertamente, en los últimos minutos del relato, la película adopta un tinte marcadamente misógino, al describir esa altanera baronesa -una mujer arruinada- que pese a todo se niega a que su hijo se case con *Fran*, y por otro lado mostrando a la mujer de nuestro protagonista en su última conversación juntos, incidiendo en el dominio psicológico que ha mantenido con su marido desde que se casaron. Una circunstancia que *Sam*, decididamente, no desea seguir reiterando, recuperando la vida estimulante y enriquecedora que descubrió junto a *Edith*. Como antes señalaba, **DESENGAÑO** propone una reveladora mirada que aún permanece vigente sobre la hipocresía de unos modelos morales y de convivencia, mantenidos durante no pocas generaciones dentro del comportamiento burgués, conservados incomprensiblemente por nuestra propia colectividad para soterrar la realización individual del ser humano. Una base completa y atractiva a partes iguales, que Wyler supo incardinar a la hora de trasladar en imágenes este ilustre referente literario en la pantalla. No cabría decir que nos encontramos con un resultado perfecto -por ejemplo, la actitud de *Fran* cuando ha vuelto con *Sam* se antoja algo caricaturesca-, pero sí ante un valioso y representativo exponente del melodrama cinematográfico en la década de los años treinta. (...)

Texto (extractos):

Juan Carlos Vizcaíno Martínez, "Entre la sinceridad de los sentimientos y la lucha de clases", en dossier "William Wyler" (1ª parte), rev. Dirigido, julio-agosto 2017.



Viernes 5 abril **21 h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

CALLE SIN SALIDA

(1937) EE.UU. 93 min.

Título Orig.- Dead end. **Director.-** William Wyler.
Argumento.- La obra teatral homónima (1935) de Sidney Kingsley. **Guión.-** Lillian Hellman. **Fotografía.-** Gregg Toland (1.37:1 – B/N). **Montaje.-** Daniel Mandell. **Música.-** Alfred Newman. **Productor.-** Samuel Goldwyn y Merritt Hulburd. **Producción.-** The Samuel Goldwyn Company – United Artists. **Intérpretes.-** Sylvia Sidney (*Drina*), Joel McCrea (*Dave*), Humphrey Bogart (*“Baby Face” Martin*), Wendy Barrie (*Kay*), Claire Trevor (*Francey*), Allen Jenkins (*Hunk*), Marjorie Main (*sra. Martin*), Billy Halop (*Tommy*), Huntz Hall (*Dippy*), Bobby Jordan (*Angel*), Leo Gorcey (*Spit*), Gabriel Dell (*T.B.*), Minor Watson (*sr. Griswald*), James Burke (*Mulligan*), Ward Bond (*portero*), Elisabeth Risdon (*sra. Connell*), Esther Dale (*sra. Fenner*), George Humbert (*Pascagli*).

Versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 45 de la filmografía de William Wyler (de 68 como director)

4 candidaturas a los Oscars: Película, Fotografía, Actriz de reparto (Claire Trevor) y Dirección artística (Richard Day)

Música de sala:

La música de Alfred Newman (IV)

- “La historia más grande jamás contada”-



(...) En la obra teatral de Sidney Kingsley “Dead End”, el protagonista era un arquitecto lisiado, un hombre triste, que en otro tiempo había soñado con reconstruir los barrios pobres, y salir del nido de ratas que era el sitio donde vivía. Eso mismo quería *Drina*, una chica muy trabajadora, que luchaba por ganar más dinero para escapar de allí. Continuaba en el barrio por causa de *Gimpty*, el arquitecto, al que la amiga de un gángster, que vivía en un apartamento de lujo al final de la calle, estaba haciendo perder la cabeza. “*Baby Face*” *Martin*, amigo de infancia de *Gimpty*, y ahora un gángster, desencadenaba el drama al volver a su antiguo barrio para ver a su madre y a *Francey*, su amiga en otros tiempos y ahora una prostituta.

Goldwyn quería que Sidney Howard adaptara la obra al cine, pero Howard acababa de comprometerse a hacer la adaptación de una novela para David Selznick, “Lo que el viento se llevó”. Goldwyn decidió que lo hiciera Lillian Hellman. Por instigación de Goldwyn, *Gimpty* se convirtió en otro personaje de los que hacía siempre Joel McCrea, un tipo ancho de espaldas que en vez de delatar a su antiguo amigo “*Baby Face*”, era él mismo el que desafiaba al rufián. Dijo a Lillian Hellman que en la película la figura central tenía que ser *Drina*, con lo que el papel estelar correspondía a una actriz. La amiga del gángster se convirtió en poco más que una mujer rica, que vivía en la vecindad, porque insistió en que se velara cualquier referencia a su condición de “entretenida”. *Francey* no debía tener una enfermedad venérea, sólo un aspecto que demostrara los estragos de su oficio. “*Goldwyn dijo que quería que ‘limpiara la obra’ -contaba Lillian Hellman-. Lo que quería decir era que ‘le quitara los testículos’*” Goldwyn no quería dar el papel de *Drina* más que a Sylvia Sidney, que entonces tenía un contrato con

Walter Wanger. Por 75.000 dólares hizo el mismo papel de buena chica que había hecho en **La calle**, y en casi todas sus películas. “*Era la lavandera mejor pagada del mundo* -dijo ella, hablando de lo que había sido su carrera hasta aquel momento-. *En todas las películas salía planchando, y mi estilo era ‘¿Qué diría papá?’*” Por lo único que no quería hacer **CALLE SIN SALIDA** era por tener que trabajar con William Wyler, del que había oído decir que “*era muy sádico con las actrices*”.

El rodaje debía empezar a fines de febrero de 1937, pero hubo que retrasar la fecha, porque Sylvia Sidney se cayó una tarde en la tienda de Elizabeth Arden, y se dio un golpe contra una mesa. Con una herida en la nariz y la cara cubierta de sangre, la llevaron corriendo al hospital “Cedros del Líbano”, donde le dieron varios puntos, la vendaron y le pusieron un parche en un ojo. Sin pensarlo más, a última hora del día acudió al ensayo. “*¿Eso es una estrella?*”, dijo Wyler al verla llegar, sin preguntar siquiera qué le había pasado. Al enterarse de la noticia, Goldwyn, que estaba en su despacho, bajó corriendo al plató. “*Tiene que irse a casa*”, dijo, temeroso de lo que podrían llegar a decir los periodistas si se enteraban de que una chica tan preciosa se había desfigurado. La acompañó a su casa, y estuvo un rato con ella sentado en el borde de la cama. Sylvia Sidney le dijo que tardaría casi dos meses en estar en condiciones de trabajar. Preguntó si creía que debían demandar a Elizabeth Arden. “*No* -dijo Goldwyn-, *eso sólo serviría para llamar la atención. Y ¿para qué?*”. Le pagó igualmente su sueldo durante ese descanso forzoso, y en mayo se pudo empezar el rodaje.

Wyler se lo hizo pasar tan mal a Sylvia Sidney, que todos los días estaba a punto de echarse a llorar. “*No paraba de pincharme y meterse conmigo* -contaba ella-, *y sabía que estaba muy afectada y que me dolía la nariz. Pero eso no le importaba*”. La frase que más repetía era que por 150 dólares podía conseguir una actriz que lo hiciera mejor que ella. “*Hacía treinta o cuarenta tomas de la misma escena. Cómo Goldwyn pudo no perder la paciencia conmigo es algo que no comprenderé nunca. ‘Odio esta maldita película’, decía yo, y él se acercaba y me decía: ‘No llores. Willy tiene mal genio, pero saca buenas películas’*”. Quedó tan harta de **CALLE SIN SALIDA**, que llegó a pensar en dejar el cine. Pero su actuación se consideró una de las mejores que había tenido en diez años de interpretaciones fuera de lo común.

Para el papel de “*Baby Face*” Martin, Goldwyn quiso pedir prestado al gángster más popular de Hollywood, James Cagney. Pero Cagney, además de “enemigo público”, se había convertido en el enemigo particular número uno de la Warner Brothers, el primero de sus actores que se atrevió a enfrentarse a sus despiadados contratos a largo plazo. Puso pleito a los estudios por un tecnicismo, y lo ganó. La Warner Brothers recurrió la sentencia, y los asesores de Goldwyn dijeron que no había razones legales que impidiesen hacer tratos con el actor, pero que “*sería poco prudente intervenir en la pelea Warner-Cagney sólo por poder contar con los servicios del actor en una sola película*”. Goldwyn probó fortuna entonces con George Raft, pero el actor dijo que el papel era demasiado repugnante. En la película, la pandilla de chicos



del barrio considera a “Baby Face” un asesino, y llega a convertirle en su ídolo. “Yo le dije al señor Goldwyn cómo quería que fuese mi papel -explicó después Raft-. Quiero una escena en la que les diga a los chicos lo mala que es la vida que llevo: ‘Miradme a mí, siempre corriendo como una rata, escondiéndome. Vosotros no querréis tener que pasaros toda la vida escondiándoos. Haced algo de más provecho. No seáis como yo’. En otra escena, Baby Face se encuentra con su madre, que le abofetea y le llama ‘perro mestizo’. Tal como ellos querían -dijo Raft-, lo único que hacía yo era marcharme de allí hecho una fiera. Yo quería poner una lagrimita, para que la gente viera que mi madre tenía razón, y que no estaba nada contento de ser un criminal”. Tanto Goldwyn como Wyler trataron de convencerle para que aceptara el papel, pero Raft se negó a hacerlo. Por suerte, había un nuevo malhechor entre los actores más buscados de Hollywood. Después de varios años de vacas flacas en el cine, Humphrey Bogart había vuelto al teatro, donde interpretó el papel del gángster Duke Mantee en “El bosque petrificado”. Ese mismo papel en el cine le garantizó varios años más como uno de los primeros duros de Hollywood. Con Marjorie Main (en una de sus primeras actuaciones) como su madre, y Claire Trevor como Francey, Bogart aceptó el papel en **CALLE SIN SALIDA**. Unas pocas escenas le bastaron para hacer una de sus caracterizaciones más inolvidables.

Muchos de los restantes actores eran los mismos que habían hecho la obra en Broadway. Leo Gorcey, Huntz Hall, Gabriel Dell, Bernard Punsley, Bobby Jordan y Billy Hallop se convirtieron en los “Chicos de Dead End”. Después de estrenarse la película, la Warner Brothers los agregó al resto de sus gángsters e hizo una serie de películas de delincuentes juveniles.



Uno de los problemas de **CALLE SIN SALIDA** era el decorado. Richard Day diseñó una de las creaciones más ingeniosas de su carrera, un decorado realista en el que había de todo, un trozo de suburbio junto a un apartamento de lujo, muelles de madera y un brazo del East River, en el que podían zambullirse los chico de Dead End. Ofrecía muchos niveles y ángulos distintos con los que Wyler y Gregg Toland podían hacer maravillas. Costó una décima parte de los 900.000 dólares calculados para la película, pero a Goldwyn le pareció que algunas cosas no estaban demasiado bien para ese precio. “¡Este decorado está hecho una porquería!”, gritó al verlo, un día antes de empezar el rodaje. Luego se puso a recoger los papeles y basura que se habían esparcido por allí con todo cuidado. “Pero, señor Goldwyn -dijo Willy Wyler-, se supone que esto es un suburbio. Es parte de lo que estamos diciendo en esta película que, justo al lado de un edificio de apartamentos moderno, están tocadas esas casas viejas, llenas de suciedad y basura”. Pero, como decía Willy Wyler: “A Goldwyn no le gustaba la suciedad. En sus películas, todo tenía que ser limpio. Lo mismo que él. Era un hombre al que, en su despacho, no le encontraban jamás en mangas de camisa, con la corbata aflojada o cosas así. Estaba siempre impecable. Y decía: ‘No habrá barrios sucios... en mi película, ¡no!’”. Se fue, llevándose los restos que había recogido. Wyler, Richard Day e Irving Sindler “adornaron” la calle con nuevas basuras, pero todas las mañanas, cuando llegaba allí, Goldwyn se ponía a limpiar el decorado.

Su insistencia en que la banda sonora fuera igualmente impoluta, sin apenas ruidos ciudadanos, daba a la película una cierta falta de vida. Pero Goldwyn parecía saber qué era lo que le iba



a gustar al público. Sus suburbios podían no tener la falsa autenticidad de los decorados de la Warner ni siquiera la alegría colorista y forzada de los de la Fox y la M.G.M., pero sus películas tenían un sello especial, daban la impresión de que todo en ellas era de buen gusto, hasta un barrio pobre del East End. **CALLE SIN SALIDA** dio dinero, y casi todos los críticos la alabaron (...).

Texto (extractos):

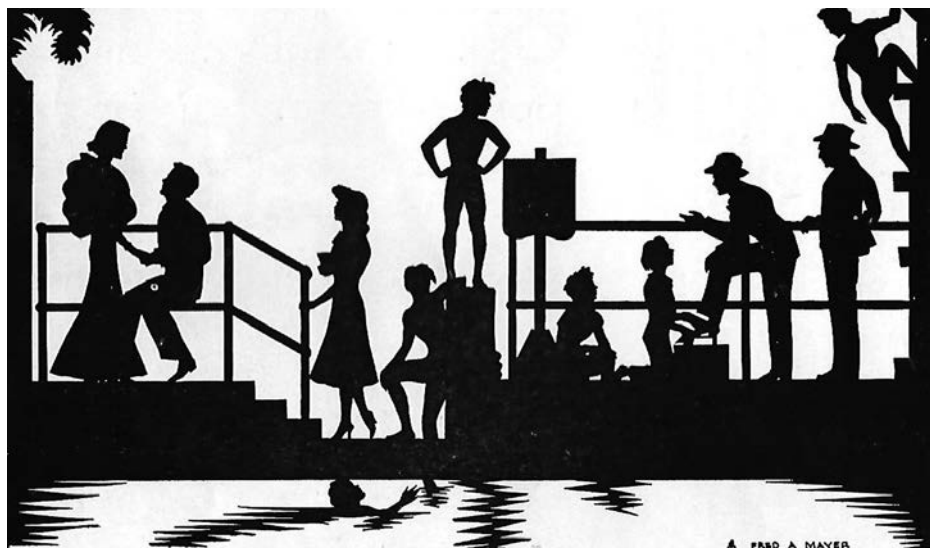
A.Scott Berg, **Goldwyn**, Planeta, 1990.

(...) Por completo imbuido por esa aura de seriedad que caracterizó el cine producido por Samuel Goldwyn en aquellos años, es perceptible que el conocido *tycoon* vio en Wyler un realizador idóneo a la hora de trasladar argumentos y planteamientos revestidos de severidad y una cierta aura de prestigio -dicho sea esto sin ánimo peyorativo alguno-. Fruto de dicha circunstancia, aparece el proyecto de **CALLE SIN SALIDA**, que Goldwyn asumió al contemplar una de las exitosas representaciones de la obra de Sidney Kingsley, que mandó pulir de alguna manera bajo el encargo a la escritora Lillian Hellman, al objeto de sortear los inconvenientes de los órganos que podían coartar el alcance de fresco social, que estoy seguro fue el elemento que interesó al productor a la hora de producir una película, en la que se vislumbrara a través

de sus posibilidades sus propias inquietudes sociales. Confiando en sus cualidades, trasladó el proyecto a Wyler, que de alguna manera tuvo como referente títulos previos como **La calle** (*Street scene*, King Vidor, 1931), o la ya pródiga producción de films de gánsters con trasfondo social, que se había erigido como marca de fábrica de la entonces muy pujante Warner Bros.

Fruto de dicho empeño, **CALLE SIN SALIDA** aparece como una película hasta cierto punto insólita, que alterna pasajes brillantes con otros de alcance discursivo, pero que atesora una clara voluntad de denuncia, bajo la deliberada singularidad de trasladar a la pantalla una especie de fresco de las zonas pobres del East River neoyorquino. Los contrastes entre ricos y pobres, el atavismo de la falta de educación, a la hora de determinar una madurez condenada al fracaso personal, irá de la mano de una cierta conciencia social, expresada fundamentalmente en el personaje de la joven *Drina* (magnífica, como siempre Sylvia Sidney). Ella será en realidad la auténtica alma del relato, representando en su nobleza e integridad el espíritu del obrero combativo -un elemento que al parecer se limó bastante de su original escénico-. Así pues, pese a su limitada presencia en pantalla, su personaje aparece casi como el demiurgo de un relato que se inicia y culmina de manera simétrica. Tras los títulos de crédito, un admirable plano de grúa desciende de los rascacielos neoyorquinos, para detenerse en esos vitales y al mismo tiempo explosivos bajos fondos. En sus instantes finales, tras la catarsis de la película, la cámara abandonará el escenario que ha descrito su metraje para efectuar esa llamada a la integración social, mediante el ascenso de la cámara a la posición inicial. En realidad, no sería la única ocasión en la que Wyler se encargaría de relatos dominados por una determinada unidad de acción. Recordemos que incluso en 1951 se utilizaría otra obra del mencionado Kingsley, para dar vida al muy discursivo **Brigada 21** (*Detective story*). Ese traslado al espectador a orillas del río, dominado por una ambientación destacada en su verismo y perfecta ambientación, quedará dispuesta a manos del experto director de producción Richard Day, a quien se concedió un muy generoso presupuesto de 300.000 dólares para recrear en estudio el ámbito de dicha calle, lo que a fin de cuentas proporcionó a su conjunto su definitiva seña de identidad. Al mismo tiempo, brindó al gran Gregg Toland una casi ilimitada gama de posibilidades, a la hora de poner en práctica esa apuesta por la profundidad de campo, e incluso por el uso de angulaciones de cámara, sin duda propuestas en plena comunión con las líneas narrativas de su realizador.

El discurrir narrativo de **CALLE SIN SALIDA** se describe a lo largo de unas pocas horas, y funciona a modo de contrastes entre una amplia galería de personajes, dominados por la insatisfacción. La albergará *Drina*, pero también el joven arquitecto *Dave* (Joel McCrea), deseoso de huir de un ámbito existencial que le ahoga. Y la poseerá del mismo modo la joven y elegante *Kay* (Wendy Barrie), enamorada de *Dave*, aunque impelida a casarse con un hombre adinerado, para salvaguardar su futuro económico. Pero nada resultará más desolador que la insatisfacción que a lo largo del relato, sufrirá el gángster "*Baby Face*" *Martin* (uno de los roles que contribuyeron a generar la mítica de Humphrey Bogart). Este regresará a su lugar de juventud, tras haber cumplido condena y sufrir una operación de cirugía estética para evitar



A Fred Mayer silhouette cutout, which aptly contrasts the poverty and the luxury existing side by side in "Dead End." Order 2-Col. Mat No. 32B—20c (Cut—50c); 3-Col. Mat No. 24C—30c (Cut—75c).

ser reconocido, acompañado por su fiel lugarteniente *Hunk* (excelente Allen Jenkins). *Martin* volverá a sus raíces, dispuesto a recuperar a las que han sido las dos mujeres de su vida. Por un lado se trata de su madre -*sra. Main* (Marjorie Main)-, y por otro su antigua novia *Francey* (Claire Trevor). Sin embargo, su reencuentro con ambas no podrá resultar más frustrante. Cuando lo reconozca tras su compleja modificación en el rostro, la progenitora no dudará en abofetearle, recordando la influencia negativa que demostró en su familia. Peor será la constatación por parte del delincuente, de la degradación moral que sufrirá su exnovia, convertida en una prostituta, en una de las secuencias más sinceras y conmovedoras de su conjunto. Y es que si algo caracteriza el discurrir de **CALLE SIN SALIDA**, es la constante irregularidad que describen sus diversas subtramas. Una de ellas, quizás la más caduca, la describe la incidencia de esa fauna de chavales -los célebres "Dead End Kids", que tantas películas de estas características protagonizaron en aquellos años-. No se por qué, pero ha sido esta una característica que con el paso del tiempo ha empañado el tratamiento de la problemática de la juventud en el cine estadounidense, por lo general orillada al esquematismo. Y es algo que nace en títulos como este, y se prolonga en exponentes muy posteriores, firmados por Don Siegel, Robert Wise o tantos otros. Sea como fuere, no es menos cierto que junto a este esquematismo en la plasmación de los bajos fondos juveniles, el film de Wyler no deja de proponer instantes magníficos. Pasajes como aquel, en el que -utilizando de nuevo una escalera interior- *Dave* se esconde de *Kay*, entendiendo sin palabras el espectador la imposibilidad del joven arquitecto de evadirse de sus orígenes obreros y, con ello, comprendiendo a la perfección

que la joven jamás podrá tener una relación satisfactoria con él. O el paroxístico climax, de clara ascendencia con el posterior *noir*, en el que se imbricarán las diversas subtramas de la narración, que culminarán con la eliminación de *Martin*, y que por momentos en su propia configuración visual parecen preludiar la catarsis de **El tercer hombre** (*The third man*, Carol Reed, 1949). Es evidente, llegados a este punto, que la impronta visual de Gregg Toland proporciona al conjunto del film de Wyler buena parte de su verdadera personalidad. El uso de la profundidad de campo, la impronta de claroscuros y sombras. La utilización de rincones de luz, o personajes encuadrados tras elementos que hablan de la opresión del contexto social en el que se encuentran, son aspectos que hablan a las claras de una extraña comunión visual entre un Wyler, que ya entonces destacaba por la impronta psicológica de su cine, con un operador de cámara que deseaba expresarse a través de un complejo mundo visual, utilizando para ello el extraordinario trabajo en el diseño de producción, formulado por el ya mencionado Richard Day. Son, qué duda cabe -unido a la efectividad del conjunto de su reparto-, los elementos vectores de un triángulo cinematográfico, que consigue insuflar vida propia a un conjunto, en el que destacaríamos la crueldad que ofrece en torno al mundo de la prensa, o la relatividad en torno a papel de la justicia -“*Pagar por matar*” exclamará *Dave* al saber que se le ha concedido una recompensa de casi cinco mil dólares por haber contribuido a acabar con *Martín*-. Todo ello, justo es reconocerlo, no siempre aparece pertinente en sus resultados, ya que en más ocasiones de las deseables, deja sueltos determinados elementos discursivos, que quizá chirrién en ocasiones -esa fiesta prolongada en una azotea del escenario, que describe un grupo de indolentes adinerados, ajenos a la terrible realidad que se manifiesta en el asfalto de dicho entorno-.

Sin embargo, por encima de su más o menos lograda condición de alegato social, y dejando de lado los vaivenes argumentales y psicológicos que registra su recorrido cinematográfico, hay que reconocer que hay una perturbadora secuencia, dominada por su malignidad, que se ha mantenido presente en el recuerdo: la trampa que los muchachos proporcionan al repelente y acaudalado *Philip* (Charles Peck), el pequeño vástago siempre repeinado y vestido de blanco, que será tentado por los muchachos de clase obrera de la calle para adentrarse en un recinto que aparece para el pequeño como algo tentador. No será más que el anzuelo para propinarle una paliza, descrita en un valioso off narrativo, del que emergerá este totalmente desmadejado y horrorizado. (...)

Texto (extractos):

Juan Carlos Vizcaíno Martínez, “Entre la sinceridad de los sentimientos y la lucha de clases”, en dossier “William Wyler” (1ª parte), rev. Dirigido, julio-agosto 2017.

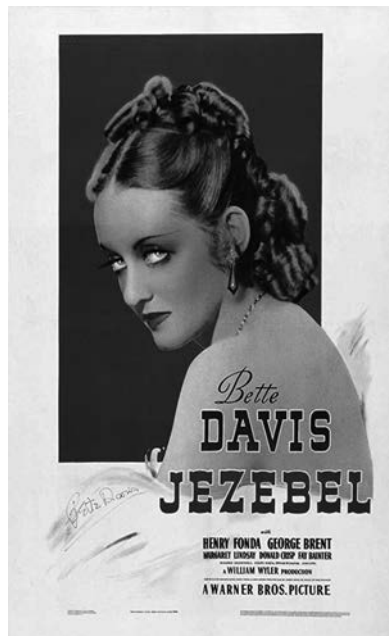


Martes 9 abril **21 h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

JEZABEL

(1938) EE.UU. 104 min.

Título Orig.- Jezebel. **Director.-** William Wyler. **Argumento.-** La obra teatral homónima (1933) de Owen Davis. **Guión.-** Clements Ripley, Abem Finkel y John Huston (Robert Buckner y Louis F. Edelman). **Fotografía.-** Ernest Haller (1.37:1 – B/N). **Montaje.-** Warren Low. **Música.-** Max Steiner. **Productor.-** William Wyler, Hal B. Wallis y Henry Blanke. **Producción.-** A William Wyler Production para Warner Bros. **Intérpretes.-** Bette Davis (*Julie Marsden*), Henry Fonda (*Preston Dillard*), George Brent (*Buck Cantrell*), Margaret Lindsay (*Amy Bradford Dillard*), Donald Crisp (*dr. Livingstone*), Fay Bainter (*tía Belle Massey*), Ricahrd Cromwell (*Ted Dillard*), Henry O'Neill (*general Theophilus Bogardus*), Spring Byington (*sra. Kendrick*), John Litel (*Jean La Cour*), Gordon Oliver (*Dick Allen*), Janet Shaw (*Molly Allen*), Theresa Harris (*Zette*), Margaret Early (*Stephanie Kendrick*), Irving Pichel (*Huger*), Eddie “Rochester” Anderson (*Gros Bat*), Lew Payton (*tío Cato*).



Versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 46 de la filmografía de William Wyler (de 68 como director)

2 Oscars: Actriz principal (Bette Davis) y Actriz de reparto (Fay Bainter).

3 candidaturas a los Oscars: Película, Fotografía y Banda Sonora.

Música de sala:

La música de las películas de Bette Davis

- “La extraña pasajera”, “Amarga victoria”, “Jezebel”, “La carta”... -



(...) William Wyler tenía ya casi una veintena de largometrajes y venía de hacer tres películas notables para Samuel Goldwyn, **Esos tres**, **Desengaño** y **Calle sin salida**. Por su parte Bette Davis ya era una estrella, había trabajado a destajo (más de treinta películas en seis años) y aunque su primer papel realmente perdurable no llegó hasta **El bosque petrificado** (*The petrified forest*, Archie Mayo, 1936), ya tenía un Oscar por **Peligrosa** (*Dangerous*, Alfred E. Green, 1935). Bette Davis se había hecho a sí misma, sin una rigurosa planificación de carrera, como una autodidacta, y esto se le notaba en su forma de actuar. Componía sus personajes a base de los trucos y los tics que había acumulado, consentida por unos directores la mayoría de las veces temerosos de su carácter y de su ira. Wyler le demostró que este amaneramiento resultaba irritante. Quizá sin Wyler, la actriz hubiese llegado al tope de sus posibilidades y se hubiese estancado. Potencialmente era una gran actriz, pero le faltaba el *Pygmalion* que la recondujese. En el pasado quedaba el rechazo de Wyler a la Davis que optó a un papel para **La casa de la discordia** (*A House Divided*, William Wyler, 1931). Pero para Wyler la oferta de Jack Warner de dirigir **JEZABEL** suponía un incremento de status y de presupuesto. Bette Davis se enfrentaba a las exigencias de un director que no se cansaba de repetir una y otra vez la misma toma, incluso decenas de veces, hasta conseguir exactamente el grado de naturalidad y entrega que buscaba en la actriz. La relación de admiración y reto mutuo fue tan intensa (con rumoreado *affaire* incluido) como insoportable al final de ese periodo de colaboración. Bette Davis no quiso volver a trabajar con Wyler, y así se cumplió.



JEZABEL se planteaba como alternativa a “Lo que el viento se llevó”, la novela, que ya había tenido un gran éxito, y mientras la película ya se estaba preparando, aunque llegaría un año más tarde que **JEZABEL**. De hecho, David O. Selznick quiso contar con Bette Davis para el papel de *Scarlett O’Hara*, pero Jack Warner no quiso ceder a su estrella, y a cambio ideó el papel de *Jezebel* para ella. Un vestido rojo es el elemento que desata todo el conflicto en **JEZABEL**. Un vestido rojo en una película en blanco y negro que sin embargo transmite todo el poder desafiante de un color que representa la pasión, la viveza, el reto, llamada de atención sobre la que fijar la mirada, sin necesidad de que la imagen pueda registrar gama cromática alguna. Un vestido rojo como pieza icónica para identificar el enfrentamiento a una sociedad de reglas estrictas, y el poder, la independencia y la determinación de una mujer en un mundo reglado principalmente por los hombres. No solo es uno de los papeles más identificativos en la carrera de Bette Davis, sino también una representación bastante ajustada de su imagen como actriz: su fortaleza arrolladora, su capacidad para manejar su carrera y su entorno, también su resignación para sufrir y asumir las derrotas. El rojo del vestido que *Julie* (Bette Davis) decide llevar al baile, en un lugar en el que no se concibe otra cosa que un vestido blanco para una dama, es la representación de un enfrentamiento a toda una sociedad pero abordado casi como un juego: *Julie* piensa más en sentirse bien consigo misma que en romper ataduras atávicas; busca ser deslumbrante para el hombre que ama, antes que derrotar el rígido sistema para el cortejo que la sociedad sureña trata de mantener en pie como sea. Es 1852 en Nueva Orleans cuando comienza la acción de **JEZABEL**, falta casi una década para el comienzo de la Guerra Civil, pero las diferencias de una sociedad atrapada en sus convenciones, la sureña,



y otra más abierta y progresista, la de los Estados del Norte, ya se vislumbra. La película comienza con un gran travelling a lo largo de una calle, un movimiento de cámara tan suntuoso como descriptivo y que se haría en ese momento característico de Wyler. El recorrido describe la diversidad y la agitación de la ciudad a través de los distintos puestos del mercado en una avenida por donde pasean los caballeros en sus carruajes y los negros venden de todo en sus puestos. Un mundo en el que por cualquier comentario surge un duelo, como el de *Buck Cantrell* (George Brent), el hombre que se iba a casar con *Julie*, quien finalmente eligió a otro, a *Preston Dillard* (Henry Fonda), cuyo hermano *Ted Dillard* (Richard Cromwell) está dispuesto a ser padrino en el duelo.

Basado en una obra teatral de Owen Davis, el guión firmado por Clements Ripley y Abem Finkle se benefició de la contribución de John Huston, al que Wyler llamó pidiendo ayuda para que diera vida y coherencia a un libreto que no funcionaba. Para Huston fue la ocasión de dejar la desastrosa vida que llevaba en ese momento, y encauzar su carrera de cineasta. No es difícil ver la huella de su socarronería en la segunda secuencia tras el prólogo, la llegada de la señora *Hendrick* en el coche de caballos a la mansión donde se celebra un baile, mientras va dando una orden tras otra al chófer negro, que este acepta con resignación y familiaridad, como quien encuentra ridícula una situación pero no puede hacer nada por evitarla. Wyler también parece mirar casi con compasión un mundo absolutamente artificioso, que se adivina insostenible.

A la fiesta llega también *Julie*, con una primera aparición gloriosa, precedente del momento cumbre del vestido rojo, y definitorio de una mujer de rompe y rasga: llega a caballo e irrumpe con la ropa de montar y sujetándose la cola del traje con la fusta en alto: primer gesto de excentricidad, que es más o menos admitido como parte del ímpetu de la juventud. Wyler ya despliega un talento magistral en el arte de encuadrar a la perfección diferentes situaciones concatenadas dentro de un mismo espacio, en largos planos con una cámara que va pasando de unos personajes a otros y bailando discretamente a su alrededor pero creando instantáneas composiciones perfectas que relacionan, unen o contraponen a los personajes: *Julie* poniendo excusas irónicas a su vestimenta y tardanza, las señoras cotilleando sobre ella, el camarero moviéndose entre todos, los hombres fascinados con la capacidad de seducción y de dominar la situación de *Julie*, que acaba brindando (con un expresivo acercamiento de la cámara a su rostro que se convertirá en leit-motiv de los momentos en que *Julie* planea salirse con la suya) por la expansión de la firma de los *Dillard*, un coloso financiero que impulsará el ferrocarril, y en cuyo consejo se dirime el enfrentamiento entre el progreso y la sociedad inamovible que caracterizó ese momento previo a la guerra. En medio del consejo irrumpe *Julie*, que pretende que su prometido abandone la reunión para ir a ver el vestido que se va a comprar para el baile. Demasiado ocupado para atenderla, ella decidirá por sí misma: el vestido rojo.

Cuando *Preston Dillard* acude a la casa de *Julie*, subiendo vigorosamente la gran escalinata mientras la cámara le sigue en otro majestuoso travelling, se produce una situación casi de *screwball comedy*: *Preston* llama a la puerta con el bastón que ha cogido a la puerta de la escalera, como si tuviera en mente darle su merecido a la joven caprichosa. Pero pronto queda atrapado por la capacidad de sutil dominación de una mujer que se queja porque “*me tratas como a una niña*”. De nuevo la cámara se acerca a su rostro. De nuevo hay tras su apariencia inocente y juguetona, planes de autoafirmación para ser tomada por una mujer con vida propia, no la muñeca de otros.

Cuando *Dillard* va a buscarla para ir al baile, se produce un primer momento de tensión, al aparecer con el vestido rojo: “¿*No será que tienes miedo de que alguien me insulte y tengas que defenderme?*”, dice *Julie* agachando la cabeza en un gesto que describe a la perfección la ambigüedad, el doble juego entre la inocencia y la dominación que practica continuamente el personaje. La escena central del baile en el interior de un teatro comienza con un fastuoso recorrido de la cámara desde el escenario donde se sitúa la orquesta, por toda la pista de baile, bajo la enorme lámpara central, para describir luego en un movimiento lateral desde detrás de la orquesta y entre los bajos de los vestidos, la dimensión social y escénica de la velada. Todas las miradas se centran en el vestido rojo, con más o menos disimulo, mientras *Julie* y *Preston* van avanzando, y la tensión va creciendo hasta que se ponen a bailar, y poco a poco las otras parejas se van retirando, haciéndoles el vacío, hasta que se quedan solos en la pista. *Preston* se decide a apoyarla, o a humillarla, según se mire; incluso cuando ella empieza a flaquear, él le conmina a seguir bailando a pesar de que la situación es insostenible. La cámara a la altura



de los bajos del vestido reafirma la soledad de la pareja mientras al fondo todos observan. Incluso cuando la orquesta deja de tocar, *Preston* le obliga a que sigan. Pero lo que parece ser un gesto de apoyo a *Julie* se convierte en el comienzo de un distanciamiento irreversible.

La segunda parte del film, un año más tarde, presenta a *Julie* recluida, llevando una vida retirada en el campo y sin tener noticias de *Preston*. Como la *Scarlet O'Hara* de **Lo que el viento se llevó** (Victor Fleming, 1939), *Julie* tiene que cargar con el revés que el destino reserva para sus actitudes caprichosas y sus manejos. Parece dispuesta a asumir sus errores. Todo cambia cuando se entera de que *Preston* va a visitar a la familia con sus amigos de siempre. *Julie* revive e inicia un nuevo impulso de conquista: su nerviosismo al intentar arreglar las flores, el magnífico plano ante tres espejos que parecen reflejar las diferentes caras de una personalidad compleja: Wyler continúa llenando cada plano de expresividad en su composición. *Preston* llega acompañado por su propia esposa y *Julie* vuelve a derrumbarse. El título del film alude a un personaje bíblico castigado por su maldad y al entorno de *Julie* llega una plaga, la fiebre amarilla, que le brindará la ocasión de sacrificarse por amor, o concediéndose la última oportunidad de vivir por un instante el amor que siempre persiguió: *Julie* pide a la esposa de *Preston* ser ella la que le acompañe al lugar al que llevan a los contagiados, para cuidarle y probablemente sucumbir a su lado. Con todos sus errores y calculadas maniobras, *Julie* vuelve a ser dueña de sus decisiones. (...)

Texto (extractos):

Ricardo Aldarondo, "Héroes anónimos: la aventura del día a día", en dossier "William Wyler" (1ª parte), rev. Dirigido, julio-agosto 2017.



Viernes 12 abril **21 h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

CUMBRES BORRASCOSAS

(1939) EE.UU. 104 min.

Título Orig.- Wuthering Heights. **Director.-** William Wyler.
Argumento.- La novela homónima (1847) de Emily Brontë.
Guión.- Ben Hecht y Charles McArthur (y John Huston).
Fotografía.- Gregg Toland (1.37:1 – B/N). **Montaje.-** Daniel Mandell. **Música.-** Alfred Newman. **Productor.-** Samuel Goldwyn. **Producción.-** The Samuel Goldwyn Company – United Artists. **Intérpretes.-** Merle Oberon (*Cathy*), Laurence Olivier (*Heathcliff*), David Niven (*Edgar*), Flora Robson (*Ellen Dean*), Donald Crisp (*dr. Kenneth*), Geraldine Fitzgerald (*Isabella*), Hugh Williams (*Hindley*), Leo G. Carroll (*Joseph*), Miles Mander (*Lockwood*), Cecil Kellaway (*Earnshaw*), Cecil Humphreys (*juez Linton*), Sarita Wooton (*Cathy, niña*), Rex Downing (*Heathcliff, niño*), Douglas Scott (*Hindley, niño*).

Versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 47 de la filmografía de William Wyler (de 68 como director)

1 Oscar: Fotografía.

7 candidaturas a los Oscars: Película, Director, Guión, Actor principal (Laurence Olivier), Actriz de reparto (Geraldine Fitzgerald), Banda Sonora y Dirección Artística (James Basevi).

Música de sala:

La música de Alfred Newman (V)

- "Cumbres borrascosas"-



(...) **CUMBRES BORRASCOSAS** fue la película favorita de Goldwyn, aunque había habido que convencerle para que la hiciera. Por su parte para la actriz Merle Oberon fue el papel de su vida. El camino de **CUMBRES BORRASCOSAS** hacia la pantalla empezó en 1936, cuando Ben Hecht y Charles MacArthur fueron a pasar el verano a la isla particular que tenía su amigo Alexander Woollcott -crítico teatral y columnista de la revista "The New Yorker"- . Allí, se les ocurrió la idea de adaptar "Cumbre borrascosas". Como sabían que a Woolcott le gustaba mucho figonear, escribieron diez páginas de un guión falso, que dejaron por allí para que pudiera encontrarlo: escenas del año que *Heathcliff* había pasado en el Nuevo Mundo, escritas en lo que Hecht llamaba "diálogo con mucho jao, jao de ceremonia india", entre *Heathcliff* y gran jefe *Cabeza Torcida*. La broma sirvió para entretener a Woolcott los ocho días que necesitaron para terminar uno de los mejores guiones que hicieron en todos sus años de colaboración.

Su versión de la novela extraía el número de los turbulentos amores entre *Heathcliff*, el niño abandonado de Liverpool, que se convertía en un mozo de cuadra introvertido, y *Catherine Earnshaw*, la hechicera chica de los páramos. Los guionistas suprimieron muchos personajes, y condensaron el paso del tiempo, conservando toda la intensidad del carácter de los amantes y de su tormentosa pasión. El guión anduvo rodando varios meses, antes de que lo comprara Walter Wanger para su pareja de actores románticos, Charles Boyer y Sylvia Sidney. Pero Wanger quería que los dos hiciesen primero *Argel* (*Algiers*), en la que Sylvia Sidney iba a estar acompañada por Hedy Lamarr. La actriz creía que la impresionante recién llegada al cine americano no sólo iba a robarle la película, sino que su papel de mestiza vengativa seguía siendo

“*el de otra chica de una casa de vecindad... esta vez con lentejuelas*”. Había empezado ya a dar clases para hablar con acento de Yorkshire, como correspondía a su papel en “Cumbres borrascosas” y se negó a hacer **Argel**. Ella y Wanger tuvieron un violento altercado, y el director perdió todo su interés en darle el magnífico papel de *Cathy*. Cuando Katharine Hepburn, la segunda actriz en quien había pensado, fue calificada de veneno para la taquilla, su ilusión por el proyecto se esfumó. Al oírle decir que “*quería poner risas en la película*”, Hecht y MacArthur pidieron a Goldwyn que les comprara el guión.

Goldwyn no estaba nada seguro de quererlo. El guión era inexorablemente sombrío. Lo mismo que la novela, iba contando la historia de los dos amantes de forma retrospectiva, cosa que le desconcertaba. No veía por qué el público iba a sentirse atraído por una chica caprichosa e irresponsable o por un chico inglés salido de la calle, que iba a América a hacer dinero, sólo para poder vengarse. Goldwyn envió el guión a Willy Wyler para que diera su opinión. Al director le entusiasmó; le aconsejó comprarlo inmediatamente, pero sabía que eso no era suficiente para convencer al productor. La última película de Wyler acababa precisamente de estrenarse con unas críticas sensacionales. **Jezabel**, con Bette Davis, hecha en préstamo a la Warner Brothers, intentaba aprovechar el entusiasmo de todos los habitantes del país por el Viejo Sur, que se había puesto de moda. Se estrenó un año antes que **Lo que el viento se llevó**, y Bette Davis aseguró siempre que había sido el papel -su segundo Oscar- que hizo de ella una estrella. La actriz y el director estaban deseando volver a trabajar juntos, y Wyler le dio el guión de **CUMBRES BORRASCOSAS**. Bette Davis pidió a Jack Warner que lo comprara para ella. El director sabía que Goldwyn no necesitaba oír más para quedarse con él, pero su plan no salió del todo como esperaba. Goldwyn se alegró muchísimo de poder comprar una cosa que necesitaba Warner, pero sabía que Warner no cedería nunca a su mejor estrella. Antes de comprar el guión, le preguntó a Wyler: “*¿Puede interpretar Merle ese papel?*” El director tuvo que reconocer que sí que podía. Wanger vendió el guión a Goldwyn, quitándoselo a Sylvia Sydney en sus mismas narices, en lo que ella llamaba un acto de “*auténtica venganza*”. Goldwyn prestó a Sigrid Gurie, la noruega de Brooklyn, para el papel secundario de **Argel**. Cada uno de los productores quedó convencido de haber sido más listo que el otro. El papel de *Cathy* fue para Merle Oberon.

Goldwyn quería hacer todo lo posible para alegrar la sombría historia, pero lo que le fascinaba a Wyler de **CUMBRES BORRASCOSAS** eran sus sombras. Habló con Gregg Toland de cómo podrían captar la tristeza de la obra. Propuso utilizar una luz difusa, como la de una vela. Dijo que las caras de los personajes podían mantenerse en una oscuridad parcial y salir a la luz en los momentos cumbre. Recomendó posiciones de cámara bajas para coger el techo de los platós, y resaltar así el ambiente opresivo y la hosca soledad de Wuthering Heights. Se utilizarían planos cortos siempre que fuera posible, centrándose en la tensión de los personajes. Aunque el guión de Hecht y MacArthur estaba muy bien hecho, a Wyler le entraron los nervios de siempre antes de empezar el rodaje. Dijo que el guión necesitaba

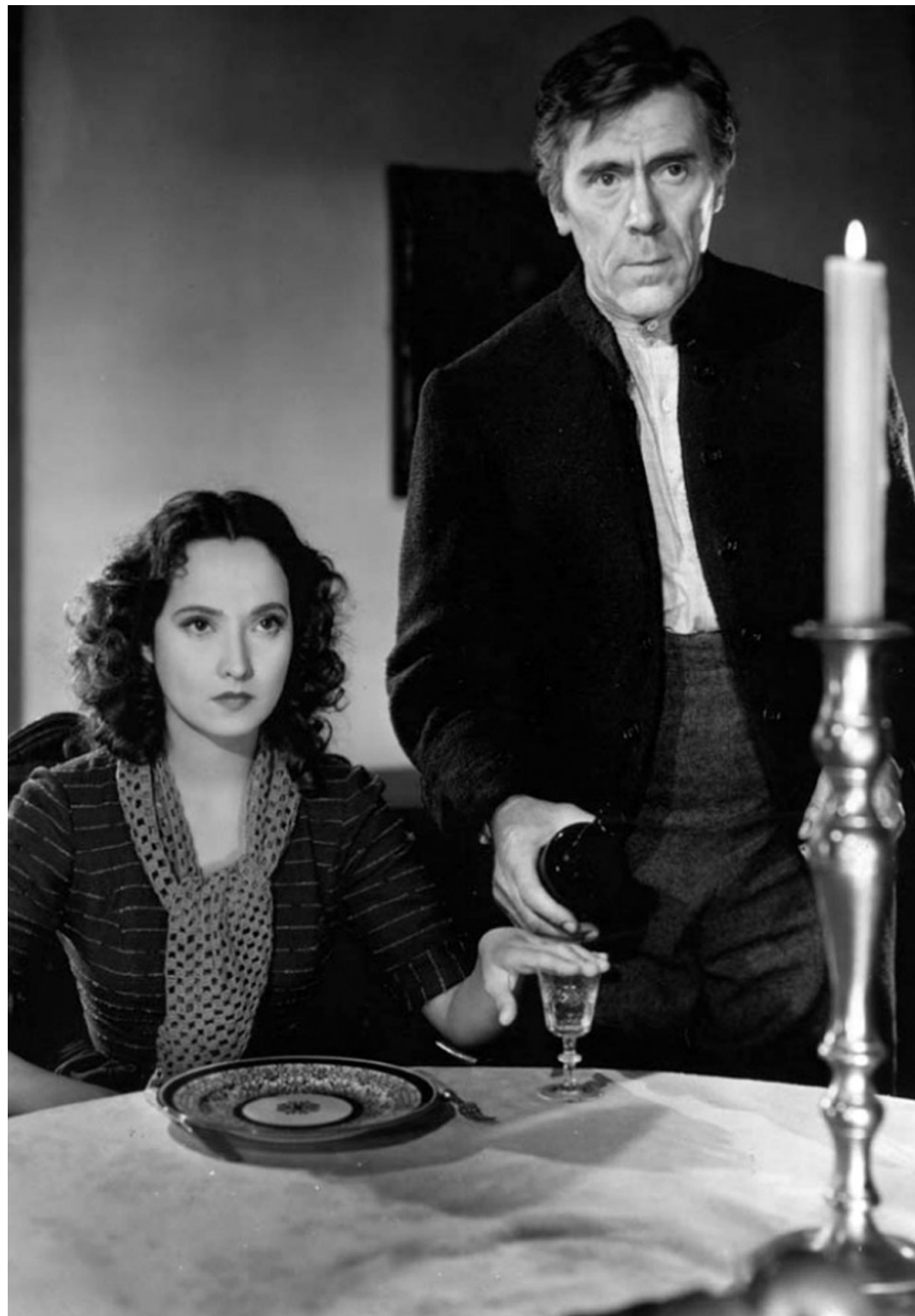
algunos retoques, e insistió en que su amigo John Huston, que había recomendado algunas partes de **Jezebel**, trabajara en él durante algunas semanas. Después de que Huston firmara un contrato, él, Wyler y Goldwyn se reunieron varias veces para hablar de la película. Las reuniones acababan siempre en broncas ruidosas, porque Goldwyn vio que Huston no quería ni oír hablar de hacer que *Cathy* y *Heathcliff* fueran un poco más “simpáticos”. (...) Cuando los hombres del departamento de ventas comunicaron que no les gustaba el título de **CUMBRES BORRASCOSAS**, Goldwyn dio instrucciones de buscar otro. Wyler dijo que la idea era un “disparate”. Jock Lawrence propuso “The Wild Heart”, “Dark Laughter” y “Bring Me the World”, pero le dijo a Goldwyn que “*si cambiaba ese título, todo el mundo iba a censurarle porque es el de una obra clásica. Es lo mismo que si Selznick se hubiese atrevido a cambiar el de ‘David Copperfield’ por ‘Un niño de Inglaterra’, o ‘Mujercitas’ por ‘Katy conquista a su hombre’.*” Goldwyn permitió que la época de la novela se adelantase en varias decenas de años, porque los vestidos del período de la Regencia no permitían a Merle Oberon lucir como era debido el escote y los hombros, pero conservó el título de Emily Brontë.

(...) Mientras se volvía a escribir el guión, Ben Hecht vio en Nueva York una película de Alexander Korda, **21 days**, protagonizada por Vivien Leigh y un actor que poco antes había triunfado en el Old Vic haciendo de *Hamlet*. Hecht mandó un telegrama: “*Vi anoche en la pantalla a Laurence Olivier y me pareció uno de los actores más magníficos que he visto nunca. Podría partirme el corazón haciendo de Heathcliff sentado en un barril de arenques.*” Merle Oberon opinaba lo mismo, pero la verdad era que, después de hacer una docena de películas en Inglaterra, Olivier todavía no era popular entre los aficionados al cine. Su última visita a Hollywood, en 1933, terminó cuando la propia Greta Garbo pidió que le quitaran del reparto de **La reina Cristina de Suecia**. Más tarde, Olivier reconoció que había “despreciado” la idea de actuar en el cine, y que en ese momento no tenía ningún interés en volver a Hollywood, porque estaba enamorado de Vivien Leigh. Por indicación de Goldwyn, Merle Oberon envió un telegrama a Olivier: “*Me entero Goldwyn le quiere para CUMBRES BORRASCOSAS. Pensé le gustaría saber papel magnífico mejor guión he leído nunca. Sé también le gustaría Vivien para papel su mujer. Película empezará septiembre. Espero podrá hacerla.*” Ni Goldwyn ni Merle Oberon sabían que Olivier no la consideraba una buena actriz, y la idea de trabajar con ella hacía menos atractiva la oferta. Olivier sólo quería aceptar el papel de *Heathcliff* si el de *Cathy* era para Vivien Leigh.

Wyler fue a Londres para hacer un reparto compuesto de actores ingleses, y en primer lugar a Olivier, al que Goldwyn ahora deseaba contratar. Pasaron varios días sin que Wyler lograra convencerle. Luego, el 7 de julio de 1938, mandó un telegrama a Goldwyn: “*He encontrado Heathcliff. Asombroso joven actor inglés...mucho mejor que Olivier.*” Se llamaba Robert Newton. Tenía una cara de rasgos duros, ojos ardientes y una voz áspera; no había actuado más que en unas pocas películas inglesas, pero parecía muy apropiado para el personaje, tal como lo describía Emily Brontë. A Goldwyn le pareció muy poco atractivo. Insistía en que para ese papel hacía falta un hombre con cierta belleza física, si se pretendía que la película

fuera a gustarle a alguien. Por recomendación de Merle Oberon, hizo una prueba con Douglas Fairbanks Jr., pero le encontró tan débil como encontraba feo a Newton. Envio otro telegrama a Wyler: *“Newton imposible. Por favor haga lo que pueda dar papel a Olivier y convencerle venga aquí con Leigh. Dese prisa”*. Wyler empezó a ir a cenar con Olivier y Vivien Leigh a su casa de la calle Christchurch. Una noche, Olivier le llevó a ver **St. Martin’s Lane**, una de las películas de la actriz que se estaba proyectando en Londres. Wyler no ponía en duda sus cualidades de actriz, pero cuando volvieron a cenar juntos dijo que no podía ofrecerle ningún papel mejor que el de *Isabella*, la mujer con la que se casa *Heathcliff*, después de que *Cathy* se haya decidido por *Edgar Linton*. Vivien Leigh tenía puesta su ilusión en hacer una gran carrera en Hollywood, y le dijo sin rodeos a Wyler que sólo aceptaría el papel de *Cathy*. Wyler aseguró que eso era imposible, que Goldwyn sólo hacía la película para exhibir a Merle Oberon. *“Entonces, no quiero ningún papel”*, dijo Leigh. Wyer trató de explicarle cómo eran las cosas en el estudio. *“Mira, Vivien -dijo-. En los Estados Unidos no te conocen. Allí nadie ha oído hablar de ti. Algún día podrías llegar a ser muy conocida, pero para tu primer papel en una película americana, nunca conseguirás un papel mejor que el de Isabella”*. Wyler insistió más que nunca en que se eligiera a Newton, dijo que era un *“Muni joven”*, y que hasta Alexander Korda creía que era ideal. Goldwyn aceptó que se hicieran nuevas pruebas con Newton, y sugirió que poniéndole un bigote podría parecerse algo más a Ronald Colman. El director ya no tenía ninguna duda: *“Newton magnífico Heathcliff. Tiene fuerza y poder falta a Olivier. Olivier tiene irremediable debilidad”*. En su opinión, Olivier estaría mucho mejor haciendo de *Hindley*, el apocado hermano de *Cathy*: *“Olivier reconoce también Newton mejor Heathcliff. ¿Por qué no me cree si soy su agente no el de Newton”*. En medio de todo ese jaleo, Olivier preguntó a su amigo Ralph Richardson si debía aceptar el papel. *“Sí. Un poquito de fama. Está bien”*. De repente, Olivier comunicó a Wyler que había cambiado de idea. Wyler, que estaba ya a bordo del ‘Queen Mary’, de vuelta a los Estados Unidos, avisó a Goldwyn: *“Olivier ahora muy interesado. Vivien Leigh aceptó también Isabella”*. Al final, Goldwyn no quiso pagarle lo que pedía, y ella decidió no acompañar a Olivier, que embarcó solo. Pocos meses después, *“muerto de pena por haber tenido que separarse de Vivien”*, se enteró de que David Selznick, el hermano de su agente, iba a empezar a rodar **Lo que el viento se llevó**, pero no tenía aún a *Scarlett O’Hara*. La noche que el productor mandó quemar cuarenta acres de exteriores para rodar el incendio de Atlanta durante la guerra, Vivien fue a verlo con Myron Selznick. *“David -le dijo a su hermano, mientras las llamas iluminaban la cara de Vivien Leigh-, te presento a Scarlett O’Hara”*.

La colonia de actores británicos de Hollywood, que desde los comienzos del sonoro había crecido lo bastante para formar un club de cricket, acaparó el reparto de **CUMBRES BORRASCOSAS**. Leo G. Carroll, Cecil Kellaway, Cecil Humphreys y Miles Mander interpretaron los papeles secundarios. Jack Warner prestó a la irlandesa Geraldine Fitzgerald (recién llegada a California) para hacer de *Isabella* y a Donald Crisp para el *doctor Kenneth*. Wyler importó de Inglaterra a Flora Robson para hacer de *Ellen Dean*, la narradora de la historia. Ya sólo



faltaba por adjudicar el papel de *Edgar Linton*, el que el desgraciado que acabó cargando con él llamaba la “*pesadilla de un actor*”. Al lado de los tempestuosos protagonistas, le quedaba muy poco que hacer, como no fuera poner cara de bobo y lloriquear. Goldwyn creía que el papel pedía un “*actor, comprensivo, con encanto, y muy bueno*”. Después de tres años de preparación, le pareció que David Niven se merecía por fin esa oportunidad. “*Pero si es el papel más espantoso que se ha escrito nunca* -le dijo Niven a Goldwyn- *y uno de los más difíciles; por favor, no me pida que lo haga*”. Goldwyn le aseguró que tendría el mejor director del mundo. Después de la humillación que había sufrido a manos de Wyler con **Desengaño**, Niven optó por rechazar el papel y arrostrar la suspensión. “*No podía permitirme ese lujo* -comentó más tarde-, *pero la combinación Linton-Wyler era para asustar a cualquiera*”. Cuando llevaba dos semanas de vacaciones forzosas, Wyler le invitó a cenar en el restaurante de Dave Chasen. Mientras estaban tomando unas copas, Niven le dijo que “*era un hijo de perra para trabajar con él*”. Wyler se rió, y le aseguró que había cambiado, y que debía formar parte de ese maravilloso reparto: “*Será una gran película y le haré grande a usted en ella*”. Niven aceptó.

Con el espléndido diseño escénico de James Basevi, **CUMBRES BORRASCOSAS** empezó a rodarse el día 5 de diciembre de 1938, cerca de Chatsworth, California. Goldwyn envió a un equipo a Yorkshire para filmar los páramos, que reprodujo luego en las tierras áridas y rocosas del condado de Ventura. *Wuthering Heights* se construyó en lo alto de una de las colinas, y se pusieron cientos de láminas de vidrio. Se trajeron de Inglaterra kilos y kilos de brezo, para volver a plantarlos en California, entre matojos de retama de escobas. Los horticultores dijeron que aquello era un disparate, pero según Wyler, “*se parecía más a un campo de brezos que a un brezal de verdad*”. De los tres actores principales, David Niven fue el que se llevó menos palos, pero, si algo había cambiado Wyler, había sido a peor. A Niven le hizo repetir su primera escena más de cincuenta veces, y a Merle Oberon su papel le costó muchas lágrimas. Dos veces tuvo que irse completamente destrozada; en la escena de su muerte, y en la que reconocía que su alma era tan negra como la del “*despreciable gitano*” del que estaba enamorada, y tenía que decir: “*Yo soy Heathcliff*”. El director la humilló cuando se esforzaba por hacer bien esas dos escenas dramáticas, que eran las más difíciles de la película y, cuando *Cathy* tenía que correr en medio de una tempestad, tratando en vano de impedir que *Heathcliff* escapara en un caballo, Wyler fue realmente cruel con ella. Una y otra vez, le mandó pasar por delante de los ventiladores que producían el huracán, y el agua de las mangueras que saltaba al chocar contra las aspas. Merle parecía asustada, pero Wyler quería que desafiara la tempestad, que formara parte de ella. Después de varias pruebas, no pudo aguantar más. Temblaba de pies a cabeza, y empezó a ahogarse y a vomitar. Tenía una salud más bien delicada, y hubo que ingresarla en un hospital, en el que estuvo varios días con fiebre. Su ausencia costó miles de dólares. Cuando volvió, se negó a trabajar en esas condiciones, pero Wyler todavía no había logrado que la escena saliese como él quería. Goldwyn mandó poner calentadores para que el agua estuviese templada cuando tuviera que desafiar la tormenta.



Olivier tuvo que escuchar más que nadie las broncas del director, y no sin motivo. *“Estaba exagerando mi papel de una forma espantosa”,* reconoció el actor cuarenta y cinco años después. Una y otra vez, Wyler le pescaba en una postura teatral o gesticulando más de lo debido. Un día, le dijo: *“Por amor de Dios, ¿qué es lo que cree que está haciendo? ¿Cree que está en el teatro de la Ópera de Manchester o algo por el estilo?”.* El actor, acostumbrado a interpretar obras clásicas, no era hombre que se marchara en un momento de malhumor. Evitó los insultos y, delante de muchos de los actores y de todo el equipo, respondió al ataque, diciendo: *“Supongo que este raquítico medio no admite una gran interpretación”.* Laurence Olivier y Merle Oberon no se podían ver. *“Yo creo que es posible que pensase que, como yo entonces era ya un actor de teatro con una considerable experiencia, la miraba como a una chica pescada por Korda, que es lo que era”,* dijo Olivier. Su mutua animosidad alcanzó el punto más alto durante una de sus apasionadas escenas juntos en Peniston Crag, el “castillo” de su infancia. Merle Oberon se quejó de que le salpicaba la cara con gotas de saliva. *“Pero, oye, fulanita aficionada -gritó Olivier-, qué es un poco de saliva entre actores, grandísima idiota. Cómo te atreves a hablarme...”*, Oberon echó a correr a su camerino, llorando. Wyler le dijo a Olivier que fuera a disculparse. El actor se negó a hacerlo, diciendo que no iba a dejarse *“insultar por niñas como ésa”.* Wyler insistió en que fuera, porque la había llamado *“aficionada”.* Dijo que en el cine tenía mucha más categoría que él, y que sabía muy bien lo que era actuar para la cámara, *“muchísimo más de lo que sabe usted”.*



Después de tres semanas de rodaje, el estómago de Goldwyn empezó a decirle que **CUMBRES BORRASCOSAS** llevaba un peligroso retraso y que las interpretaciones no estaban a la altura. Encontró a Wyler culpable de hacer demasiadas tomas y dirigir demasiado, y el 29 de diciembre de 1938 le escribió una carta, detallando todos los cargos que tenía contra él. Goldwyn no mandó la carta. Prefirió enfrentarse al acusado y oír lo que alegaba en su defensa. Ningún otro director de Hollywood era más partidario de la idea de que el director debía tener la humildad de hacer que su trabajo no se notase, pero Wyler le explicó que en **CUMBRES BORRASCOSAS** estaba tratando de crear un estado de ánimo que sólo podía conseguirse rodando de forma distinta a la normal. Le dijo varias veces a Goldwyn que “no se preocupara, que todo encajaría bien”. Según contó Wyler años más tarde, fue Danny Mandell, el montador, quien salvó la situación, y “estoy seguro de que me salvó a mí”. Wyler puso a Mandell a hacer horas extraordinarias para que Goldwyn viera el menor número posible de secuencias sin montar. Cuando el productor vio la cantidad de ángulos desde los que se había fotografiado una escena tan simple como la de *Heathcliff* tirándose encima de su jergón en el establo, y golpeando con los puños los cristales de la ventana, le pareció que era “escandaloso”. Pensaba, como decía en su carta no enviada, que era “absolutamente imposible para mí permitirle continuar con las tácticas que utilizó en esa escena”. Cuando Goldwyn vio las mejores de todas esas tomas pegadas acortándose hasta un primer plano de *Heathcliff* hecho desde muy cerca, se dio cuenta del intenso efecto emocional que había



logrado Wyler. Después de ver las primeras pruebas de Merle Oberon, Goldwyn comprendió que no estaba plenamente capacitada para interpretar los momentos con mayor carga dramática de **CUMBRES BORRASCOSAS**. Quería que el director volviera a hacer la escena del lecho de muerte: *“Ésta es una escena sombría, y no sé si recordará que le dije que quería que Oberon estuviese bien vestida y bellamente fotografiada para hacerla menos opresiva”*. Wyler pensaba justo lo contrario. Él creía que *“cuando las estrellas de cine guapas consienten en tener un aspecto horrible, la gente piensa que están realmente actuando”*. En vez de hacer unos espléndidos primeros planos de Merle Oberon, Wyler y Mandell mantuvieron lo más posible planos largos y menos espectaculares. Después, cuando Goldwyn vio la escena de la muerte ya montada, escribió a la actriz para felicitarla *“por la mejor escena que ha hecho desde que está haciendo películas... A mí su actuación no me sorprende, pues ya sabía que podía hacerlo, pero sorprenderá a los que no la conocen tan bien como yo. Creo que debería dar un beso a Wyler por haber dirigido tan bien esa escena”*.

Tanto Goldwyn como Wyler estaban de acuerdo en que la interpretación de Olivier era demasiado exagerada, y el director acabó por confesar que no sabía qué hacer para remediarlo. Goldwyn comprendió que la única solución era que Wyler, en vez de ser enemigo del actor, se convirtiera en su aliado. Un día, al principio del rodaje, Goldwyn se presentó en el plató. Olivier

tenía una infección de hongos, y el pie tan hinchado que casi no podía ponerse los zapatos. Vio que el productor y el director estaban hablando, y que de vez en cuando le miraban. Olivier pensó que, si cojeaba lastimosamente, Goldwyn levantaría el brazo, y diría: *“Willy, a ese pobre hombre tienes que mandarlo a casa. Parece espantosamente cansado; hay que darle un descanso”*. Olivier fue hacia el productor cojeando y, en ese momento, Goldwyn levantó el brazo, y puso la mano en el hombro del actor. *“Willy -dijo-, si este... este actor sigue actuando de la misma manera, no hago la película. Mire qué cara tan fea tiene. Está sucio, su interpretación es malísima, es teatral, no vale nada... No voy a consentirlo y, si no mejora, tendré que dejar de hacer la película”*. Wyler contestó: *“Está bien, señor Goldwyn. Si me lo deja a mí...”* Goldwyn no necesitaba oír más. *“Bueno, Willy -dijo al marcharse-, no se muerda la lengua con este tipo”*. Desde ese momento, Wyler apenas tuvo que volver a decirle una palabra a Olivier sobre su manera de actuar. *“Era la obediencia misma... -reconoció el propio Olivier-, era muy amable con Merle y muy amable con Willy, que entonces ya estaba dispuesto a enseñarme”*. Los progresos en la interpretación no impidieron que Goldwyn tratase de sacar algo más de Wyler. Cuando estaban solos, le dijo que no había hablado en broma, que creía que Olivier estaba feo y demasiado sucio. Wyler contestó que era un mozo de cuadra pobre, y que no podía estar mejor hasta más adelante, cuando mejorara también de fortuna, y que la ordinariez favorecía el entendimiento con Merle Oberon. Cuando Wyler no estaba delante, a Goldwyn no le costaba tanto alabar su trabajo. Sam recordaba lo que había pasado cuando estaban viendo la escena de la boda de *Cathy y Linton*, en la que Wyler había introducido una nota más dulce, haciendo que una niña se acercara a la novia con un ramo de brezo blanco para desearle buena suerte. Al ver el detalle, Goldwyn sonrió, y dijo: *“Eso es puro Willy”*. Pero era *“ese condenado de Wyler”* el que estaba *“tratando de matarme”*, haciendo que la película llevara un retraso de trece días, y estuviera costando 100.000 dólares más de lo previsto. Al terminar el rodaje, Goldwyn quedó encantado de las interpretaciones -incluso la de Olivier-, pero la copia provisional le pareció espantosamente tétrica.

Pocas películas pedían ir acompañadas de música tanto como **CUMBRES BORRASCOSAS**. Por desgracia, Alfred Newman, después de nueve años como director musical de United Artists, y de componer la música de veintitrés películas Goldwyn, se había marchado la misma semana en que empezó el rodaje. El gran impulsor de la carrera de Newman se había convertido en su mayor impedimento. Los productores de United Artists no hacían un número de películas suficiente para tenerle siempre ocupado, y Goldwyn estaba ganando todo lo que dejaba de ganar él cada vez que le prestaba a otro estudio. Cuando Darryl Zanuck dijo que quería nombrar a Newman director musical de la Twentieth Century-Fox, donde se hacía una película nueva todas las semanas, el compositor aceptó encantado. Goldwyn siguió considerándole siempre un empleado suyo, y le pidió que escribiera la música de **CUMBRES BORRASCOSAS** por 5.000 dólares. La hora y cuarto de música, en una película de ciento tres minutos de duración, llegaría a ser un modelo en su género, y una de las obras favoritas del propio compositor. Las obsesionantes melodías se acoplaban perfectamente al



melodrama, y en especial el tema de *Cathy* -con su extraño mumullo de voces femeninas sobre un fondo de instrumentos de cuerda- no podía menos de arrancar muchas lágrimas de los ojos de los espectadores. Sólo dos semanas después de terminar la repetición de algunas tomas, **CUMBRES BORRASCOSAS** se proyectó a escondidas en Riverside, y Goldwyn comprobó lo equivocado que podía estar. Las respuestas escritas por los espectadores en las tarjetas que se les entregaron eran sumamente negativas. Encontraban que el argumento era difícil de seguir, y parecían estar de acuerdo con Goldwyn en cuanto a sus primeros temores sobre la obra. “*A la gente no le gusta ver un cadáver al final de una película*”, dijo. La mayoría de los actores se habían ido ya, y parecía más que difícil salvar la película. Jock Lawrence se acordó de que Flora Robson, que era quien contaba a un viajero la historia de *Cathy y Heathcliff*, estaba todavía en Hollywood. Se le ocurrió que podía leer unos cuantos párrafos cortos, para meterlos en la media docena de pasajes confusos que había: “*Sólo un poco de goma para pegar unos trozos con otros*”. Hacer que la película tuviera un final feliz parecía mucho más difícil, hasta que Goldwyn comentó que la M.G.M. se las había arreglado para resucitar a los muertos en una de sus últimas películas, *Tres camaradas* (*Three comrades*, Frank Borzage), haciendo que los amigos volvieran a reunirse en forma de espíritus. Si **CUMBRES BORRASCOSAS** era una gran historia de amor, él no veía por qué *Cathy y Heathcliff* no podían aparecer en la pantalla como dos figuras fantasmales, unidos ya para siempre, y yéndose al cielo cogidos de la mano. Wyler se negó a filmar una cosa así, diciendo que violaba la naturaleza de la película. Además, Olivier

estaba actuando en un teatro de Nueva York, y Merle Oberon se había ido a Londres. Pero eso era un obstáculo sin importancia para Goldwyn. Dijo a Henry Potter que enfocara la cámara sobre los dobles de Olivier y de Oberon, sacándolos de espalda. Wyler siguió diciendo que era “*una cosa horrible*”, pero Goldwyn se limitó a sobrepresionarlo sobre las últimas imágenes de Peniston Crag, antes de que se fundieran. Llevó la película con el final amañado para una segunda prueba en Santa Bárbara, y una salva de aplausos ahogó los últimos compases de la música. Goldwyn dijo a los miembros del equipo que estaban con él: “*Vaya, lo entendieron*”. Pero Goldwyn se encontró con otro problema. A los vendedores les estaba resultando muy difícil colocar una película tan poco convencional. El escaso voltaje de las estrellas tampoco ayudaba. Lo más tentador que se les ocurrió a los del departamento de publicidad fue: “*La más extraña historia de amor jamás contada*”. (...)

(...) Prácticamente todas las críticas fueron unánimes en sus juicios. “*Es indudablemente una de las películas más notables del año* -escribía Frank Nugent en el New York Times-, *una de las mejores que ha producido nunca el señor Goldwyn, y una película que uno debe ir a ver*”. Los críticos estuvieron cantando las alabanzas durante meses. “*Por ésta es por la que se me va a recordar*”, decía Goldwyn a su mujer y a su hijo. Sólo Willy Wyler recordaba el estreno de **CUMBRES BORRASCOSAS** como una noche amarga y dulce a la vez. Había llegado a hacerse a la idea de que el “*absolutamente espantoso*” paseo final por las nubes no destrozaba el resto de la película, pero no pudo nunca perdonar a Goldwyn que le excluyera de las celebraciones. Nadie invitó a los Wyler a cenar en Laurel Lane ni a aparecer en las fotos que se hicieron en el vestíbulo del cine, y ni siquiera a dar la mano a la señora Roosevelt. “*Aquélla era la noche de Goldwyn* -dijo Wyler cuarenta años después-, *y no quería que nadie le recordase que yo tenía algo que ver con la película*”. La verdad es que cada vez que alguien hablaba de **CUMBRES BORRASCOSAS**, la película de William Wyler, Goldwyn le corregía inmediatamente: “*Fui yo el que hizo CUMBRES BORRASCOSAS, Wyler sólo la dirigió*”. La película fue muy bien en las primeras semanas, pero perdió fuerza durante el verano. Ese año, en los hospitales hubo un súbito aumento de recién nacidas a las que sus padres daban el nombre de *Cathy*, pero habría que esperar a que esas niñas fueran casi quinceañeras para que **CUMBRES BORRASCOSAS**, al reestrenarse, produjera beneficios. Entre el público más escogido, la película no dejó de tener defensores durante todo el año; los críticos continuaron escribiendo artículos entusiastas y la señora Roosevelt no escatimó elogios en su columna del periódico. Cuando James Roosevelt fue a Inglaterra para asistir al estreno en Londres, su padre le dijo que fuera a ver al rey Jorge y a la reina Isabel, que muy poco después iban a hacer una visita oficial a Estados Unidos. Joseph Kennedy, el embajador estadounidense, planeó su visita al castillo de Windsor, y Roosevelt se encargó de que sus majestades vieran **CUMBRES BORRASCOSAS**. En el estreno en París, los invitados de honor fueron el duque y la duquesa de Windsor. (...) Dos días después de Navidad, Goldwyn recibió el mejor regalo de toda su carrera, un telegrama de Kate Cameron, presidenta de la Asociación de Críticos de Nueva York, que decía: “*Su magnífica producción de CUMBRES BORRASCOSAS ha sido elegida*



mejor película del año". Era el primer gran premio que había ganado, y llegaba en el año en que la competencia era más dura de lo que había sido nunca en la Historia del Cine. Los críticos de Nueva York habían decidido no hacer caso de la que contaba con más probabilidades, **Lo que el viento se llevó**, que se había presentado en Atlanta dos semanas antes, en un estreno tan espectacular como la propia película. (...)

Texto (extractos):

A.Scott Berg, **Goldwyn**, Planeta, 1990.

“Un forastero es un forastero” asegura *Heathcliff* (Laurence Olivier), el protagonista doliente de **CUMBRES BORRASCOSAS**. Un forastero es un intruso, una persona que no es del lugar en el que ahora se encuentra, alguien que en este caso no es bien recibido, como en el posterior western homónimo del director. Pero en **CUMBRES BORRASCOSAS** el intruso solo es el ligero detonante de los acontecimientos: es él quien percibe la presencia fantasmal de *Cathy* (Merle Oberon), la amada muerta de *Heathcliff*, y es después el testigo pasivo de los hechos relatados por la vieja sirvienta *Ellen* (Flora Robson) –por el contrario, en **El forastero** (*The westerner*, 1940), quien llega a la localidad del juez *Roy Bean* (Walter Brennan), un cowboy errático llamado *Cole Horden* (Gary Cooper), es parte activa de todo lo que sucede a continuación. (...) *Cathy* y *Heathcliff* no pertenecen a la misma clase social pero se criaron juntos. De hecho, ambos son forasteros en el mundo que les ha tocado vivir. Crecen enamorándose. Pero si *Heathcliff* se mantiene fiel a ese ideario amoroso, *Cathy* está desgarrada, más que escindida, entre dos

mundos, el del deseo hacia *Heathcliff* y el del ensueño por el ambiente y el confort burgués que puede proporcionarle *Edgar Linton* (David Niven), el hijo de una rica familia. La granja de los *Linton* se encuentra en el mismo condado de Yorkshire donde se construyó la mansión conocida como *Wuthering Heights*, pero está se eleva, siempre crepuscular, siempre decrepita, en los páramos. Cuando el citado forastero (*Lockwood: Miles Mander*) llega en una noche de tormenta pidiendo un cobijo que inicialmente se le deniega, *Wuthering Heights* es una casa muerta y los que en ella se encuentran, sentados con la mirada baja o de pie frente al fuego de la chimenea que ya declina, no están más vivos que las paredes ruinosas y las vigas quebradas. En este páramo espectral, pero sin sombras ominosas ni relámpagos en el cielo, un lugar gótico que no lo parece, han sucedido en los últimos cuarenta años los acontecimientos relatados por *Ellen*. Pero antes, como dice la sirvienta, *Wuthering Heights* era un lugar delicioso, lleno de luz veraniega, juventud y voces felices. Wyler no es capaz de mostrar bien ese desgarramiento que secciona los sentimientos y la salud de *Cathy*. El director de *La calumnia* entiende el romanticismo que transpira la obra de Emily Brontë desde una estudiada distancia que a veces le funciona, por simple contraste, pero en otras resulta demasiado abrupta. Laurence Olivier compone un *Heathcliff* menos violento y burdo, aunque igual de resentido, del que expondrán, en mejor sintonía con el original literario, Luis Buñuel (**Abismos de pasión**), Robert Fuest (**Cumbres borrascosas**), Jacques Rivette (**Hurlevent**) y Andrea Arnold (**Cumbres borrascosas**), por citar solo unas pocas adaptaciones cinematográficas de la novela de Brontë, recreada también generosamente en formato de miniserie televisiva. Estamos lejos del carácter autodestructivo de Olivier en *Rebeca*. También de la expresión más sucinta del *amour fou* llevada a cabo por Henry Hathaway apenas cuatro años antes en **Sueño de amor eterno**. Los cambios en la forma de actuar, pensar y sentir de *Cathy* son demasiado bruscos. El personaje es así, de acuerdo, y el desgarramiento entre mundos ilustra también la dolorosa situación del ni contigo ni sin ti, pero dramáticamente resulta poco concluyente: *Cathy* pasa unas semanas en casa de los *Linton*, entre césped cuidado, té, pastas, faisanes y bailes galantes, y cuando regresa a *Wuthering Heights* desprecia de forma áspera a *Heathcliff*, a quien había jurado amor eterno antes; unos instantes después, a quien odia es a *Edgar*, convidado de piedra según las directrices de esta versión. *Cathy* cambia las frases inflamadas y los sueños románticos en los páramos, en el peñasco en el que se cita con *Heathcliff*, un pequeño trozo de tierra que es el mundo ideal en sí mismo, por las fiestas y los vestidos caros de noche. La escritura de Charles MacArthur y Ben Hecht no resulta convincente. Tampoco el registro de Merle Oberon. Wyler filma desapasionadamente como estrategia porque, en el fondo, nunca acaba de crearse el doloroso desgarramiento. “No alcanzo a comprender este cambio” dice *Ellen*. Parece que es Wyler quien habla por boca de la sirvienta. Y cuando no se comprende algo, se filma sin la necesaria convicción. No hay tensión cuando *Cathy* le dice a *Heathcliff*: “¿Cuántos años piensas vivir después de mi muerte?”. A esa llamada a la muerte compartida, o a la muerte en vida, solo cabe responder con el silencio y la aceptación que el plano final con transparencia, el del reencuentro más allá de este mundo entre los dos enamorados que no han podido ni sabido estar juntos –y que ahora “sollozan por sus días no vividos” en palabras de la siempre lúcida *Ellen*–, no consigue comunicar.



Tampoco el espacio queda realzado. La mansión en la que crecieron felices *Cathy* y *Heathcliff*, convertida después en el símbolo de la diferencia y humillación de clases cuando fallece el humanista padre de *Cathy* y es el despectivo y alcoholizado hermano quien hereda la propiedad convirtiendo a *Heathcliff* en mozo de establo, es un lugar en el que nunca podrá haber paz y orden. Pero a medida que los personajes crecen y el vaivén de las situaciones los lleva de un lado a otro (las semanas de *Cathy* en la finca de los *Linton*, el viaje de *Heathcliff* a América, la boda de *Cathy* y *Edgar*, el regreso de *Heathcliff* y su adquisición de *Wuthering Heights*, la forma en que *Heathcliff* utiliza a la hermana de *Edgar* para avivar los celos de *Cathy*), la mansión, el decorado, el espacio, pierde la prestancia que atesoró en las primeras secuencias en el tiempo presente del relato: el salón gélido, los personajes silenciosos, la voz femenina de ultratumba que escucha *Lockwood*, el cristal roto de la ventana, la mano que roza la del forastero desde el exterior, la nieve con formas fantasmales. La secuencia de apertura es excelente y propone un tono no correspondido con el resto del metraje; no es una secuencia misteriosa pero sí singular, agitada entre corrientes (melodrama, espectros, gótico, formas y silencios) en la que Toland aún no debe filmar los cielos de estudio al que tanto partido extrae en uno de los mejores planos de la película, aquel en el que, tras los bruscos cambios de opinión de *Cathy*, Wyler la encuadra a ella y a *Heathcliff* en ligero contrapicado encima del peñasco, proyectados contra una nube que abarca prácticamente todo el fondo del encuadre. Excelente es también el último plano de la secuencia de la boda, cuando *Ellen*

llora de felicidad por *Cathy*, recién casada con el primogénito *Linton*, pero también de pena por el ausente *Heathcliff*, o el plano combinado de *Cathy* -sentada, más próxima a la cámara- y *Heathcliff* -de pie a la izquierda del encuadre, algo más alejado- cuando este les visita tras volver de América convertido en un caballero: la nitidez acostumbrada de la fotografía de Toland pone a los dos personajes, sus cuerpos rígidos y sobre todo sus miradas, allí donde ahora les corresponde (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, "Wylar & Goldwyn: amour fou y western primitivo", en dossier "William Wyler" (2ª parte), rev.

Dirigido, septiembre 2017.

SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:

JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2019

AGRADECIMIENTOS:

MANUEL TRENZADO ROMERO

JOSÉ GUTIÉRREZ

RAMÓN REINA/MANDERLEY

ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN.UGR

IMPRESA DEL ARCO

M^a JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

DESCARGA NUESTRO **CUADERNO DEL CICLO** EN:

LAMADRAZA.UGR.ES/PUBLICACIONES

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:

FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM

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 testafierro (*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 ¿Héroe 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].
The Fighting Lady [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*).

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 (abril 2017)

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)



ABRIL - MAYO 2019

**MAESTROS DEL CINE DE ANIMACIÓN (II):
LOS UNIVERSOS “MERRIE MELODIES”
& “LOONEY TUNES”**

Viernes 26 abril / Friday 26th april 21 h.

Programa nº 1 (1936-1942) [70 min.]

9 cortometrajes

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

I LOVE TO SINGA (Tex Avery, 1936)

HAVE YOU GOT ANY CASTLES? (Frank Tashlin, 1938)

PORKY IN WACKYLAND (Robert Clampett, 1938)

THUGS WITH DIRTY MUGS (Tex Avery, 1939)

OLD GLORY (Chuck Jones, 1939)

ELMER'S CANDID CAMERA (Chuck Jones, 1940)

YOU OUGHT TO BE IN PICTURES ('Friz' Freleng, 1940)

HOLLYWOOD STEPS OUT (Tex Avery, 1941)

THE HEP CAT (Robert Clampett, 1942)

Martes 30 abril / Tuesday 30th april 21 h.

Programa nº 2 (1943-1948) [70 min.]

9 cortometrajes

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

TORTOISE WINS BY A HARE (Robert Clampett, 1943)

BUGS BUNNY AND THE THREE BEARS (Chuck Jones, 1944)

HAIR-RAISING HARE (Chuck Jones, 1946)

BOOK REVUE (Robert Clampett, 1946)

RHAPSODY RABBIT ('Friz' Freleng, 1946)

TWEETIE PIE ('Friz' Freleng, 1947)

HAREDEVIL HARE (Chuck Jones, 1948)

THE FOGHORN LEGHORN (Robert McKimson, 1948)

BACK ALLEY OPROAR ('Friz' Freleng, 1948)

Martes 7 mayo / Tuesday 7th may 21 h.

Programa nº 3 (1949-1950) [70 min.]

9 cortometrajes

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

FOR SCENT-IMENTAL REASON (Chuck Jones, 1949)

RABBIT HOOD (Chuck Jones, 1949)

APRIL - MAY 2019

**MASTERS OF ANIMATION FILMMAKING (II):
THE UNIVERSES “MERRIE MELODIES”
& “LOONEY TUNES”**

FAST AND FURRY-OUS (Chuck Jones, 1949)

AWFUL ORPHAN (Chuck Jones, 1949)

FRIGID HARE (Chuck Jones, 1949)

DAFFY DUCK HUNT (Robert McKimson, 1949)

HOMELESS HARE (Chuck Jones, 1950)

CANARY ROW ('Friz' Freleng, 1950)

BUNKER HILL BUNNY ('Friz' Freleng, 1950)

Viernes 10 mayo / Friday 10th may 21 h.

Programa nº 4 (1950-1954) [70 min.]

9 cortometrajes

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

RABBIT OF SEVILLE (Chuck Jones, 1950)

RABBIT FIRE (Chuck Jones, 1951)

FEED THE KITTY (Chuck Jones, 1952)

RABBIT SEASONING (Chuck Jones, 1952)

DON'T GIVE UP THE SHEEP (Chuck Jones, 1953)

DUCK DOGERS IN THE 24 ½ CENTURY (Chuck Jones, 1953)

DUCK! RABBIT, DUCK! (Chuck Jones, 1953)

CAPTAIN HAREBLOWER ('Friz' Freleng, 1954)

BUGS AND THUGS ('Friz' Freleng, 1954)

Martes 14 mayo / Tuesday 14th may 21 h.

Programa nº 5 (1954-1961) [70 min.]

9 cortometrajes

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

DEVIL MAY HARE (Robert McKimson, 1954)

SPEEDY GONZALES ('Friz' Freleng, 1955)

ONE FROGGY EVENING (Chuck Jones, 1955)

BIRDS ANONYMOUS ('Friz' Freleng, 1957)

WHAT'S OPERA, DOC? (Chuck Jones, 1957)

THREE LITTLE BOPS ('Friz' Freleng, 1957)

SHOWBIZ BUGS ('Friz' Freleng, 1957)

ROBIN HOOD DAFFY (Chuck Jones, 1958)

NELLY'S FOLLY (Chuck Jones, Abe Levitow & Maurice Noble, 1961)

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 Former
Medical College (Av. de Madrid)

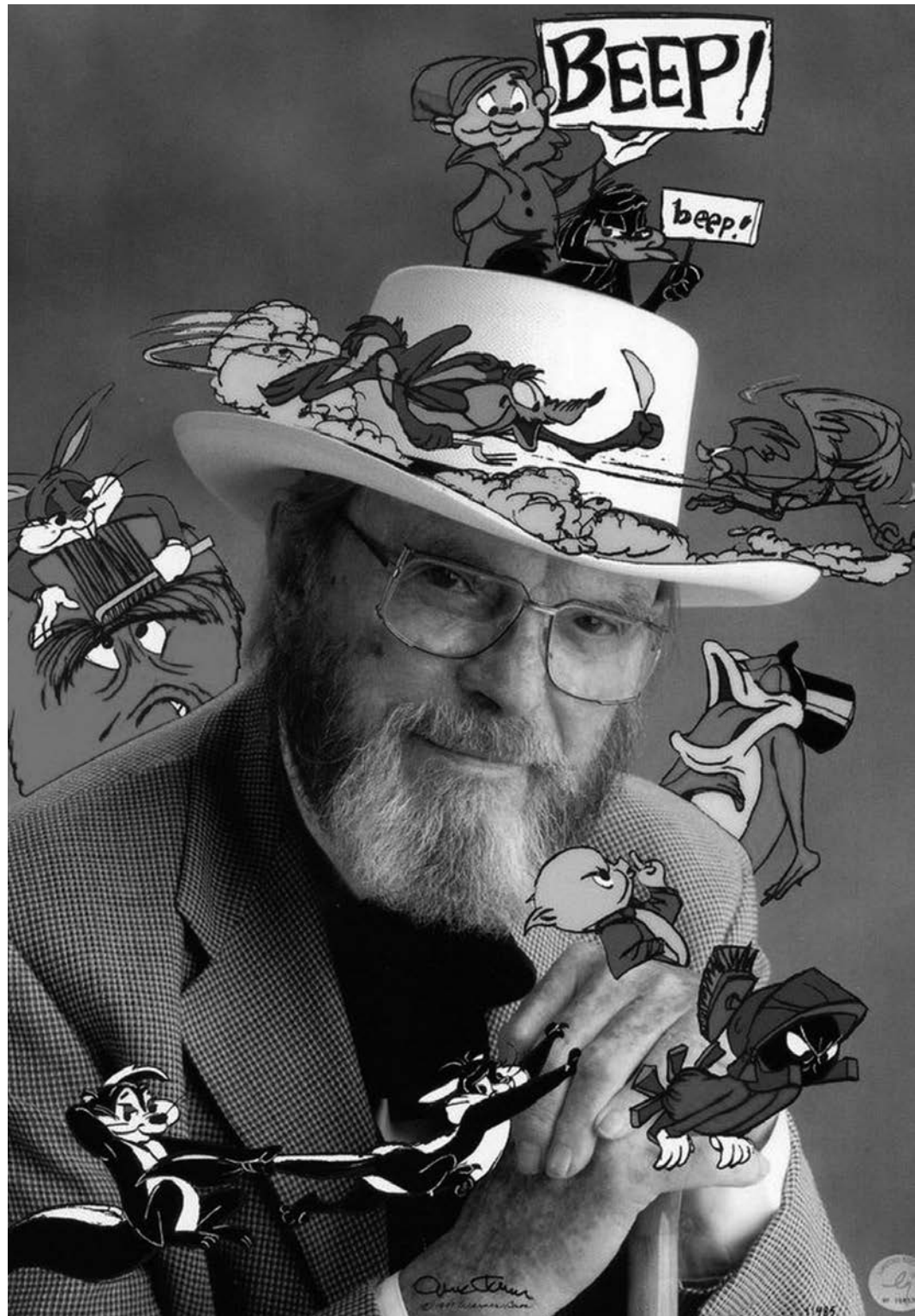
Free admission up to full room

Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” nº 30

Miércoles 24 abril, a las 17 h.

EL CINE DE ANIMACIÓN DE LA WARNER BROS.

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza



BEEP!

beep.

Chris Turner
© 1995 Turner

© 1995
Turner



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

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

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE
DESCARGA NUESTRO CUADERNO DE ESTE CICLO EN: lamadraza.ugr.es/publicaciones

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