



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

ENERO - MARZO 2025

**FRANCIS SCOTT FITZGERALD
Y EL REVERSO DEL SUEÑO AMERICANO:
100 AÑOS DE LA PUBLICACIÓN DE EL GRAN GATSBY
(1a parte)**



Organiza:

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

Área de Literatura / Cátedra "Federico García Lorca"

Cineclub Universitario UGR /Aula de Cine "Eugenio Martín"



La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

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

El CINECLUB UNIVERSITARIO UGR

se crea el **martes 1 de febrero de 1949**

con el nombre de "Cineclub de Granada".

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2024-2025, cumplimos 72 (76) años.

ENERO - MARZO 2025

**FRANCIS SCOTT FITZGERALD Y
EL REVERSO DEL SUEÑO AMERICANO:
100 AÑOS DE LA PUBLICACIÓN DE EL GRAN GATSBY
(1a parte)**

JANUARY – MARCH 2025

*FRANCIS SCOTT FITZGERALD AND
THE REVERSE OF THE AMERICAN DREAM:
100 YEARS SINCE THE PUBLICATION OF
“THE GREAT GATSBY” (part 1)*

Lunes 20 enero / *Monday, January 20th*

TRES CAMARADAS

(*Three comrades*, EE.UU., 1938) Frank Borzage [99 min.]

Lunes 17 febrero / *Monday, February 17th*

EL GRAN GATSBY

(*The great Gatsby*, EE.UU., 1949) Elliott Nugent [91 min.]

Lunes 17 marzo / *Monday, March 17th*

LA ÚLTIMA VEZ QUE VI PARÍS

(*The last time I saw Paris*, EE.UU., 1954)

Richard Brooks [116 min.]

**Todas las proyecciones en versión original
subtituladas al español**

All screenings in original version with Spanish subtitles

**Todas las proyecciones a las 20:30 h.
en Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Av. de Madrid)**

Entrada libre hasta completar aforo

All screenings at 8:30 p.m.

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

Free admission up to full room.

Organiza:

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

Área de Literatura / Cátedra “Federico García Lorca”

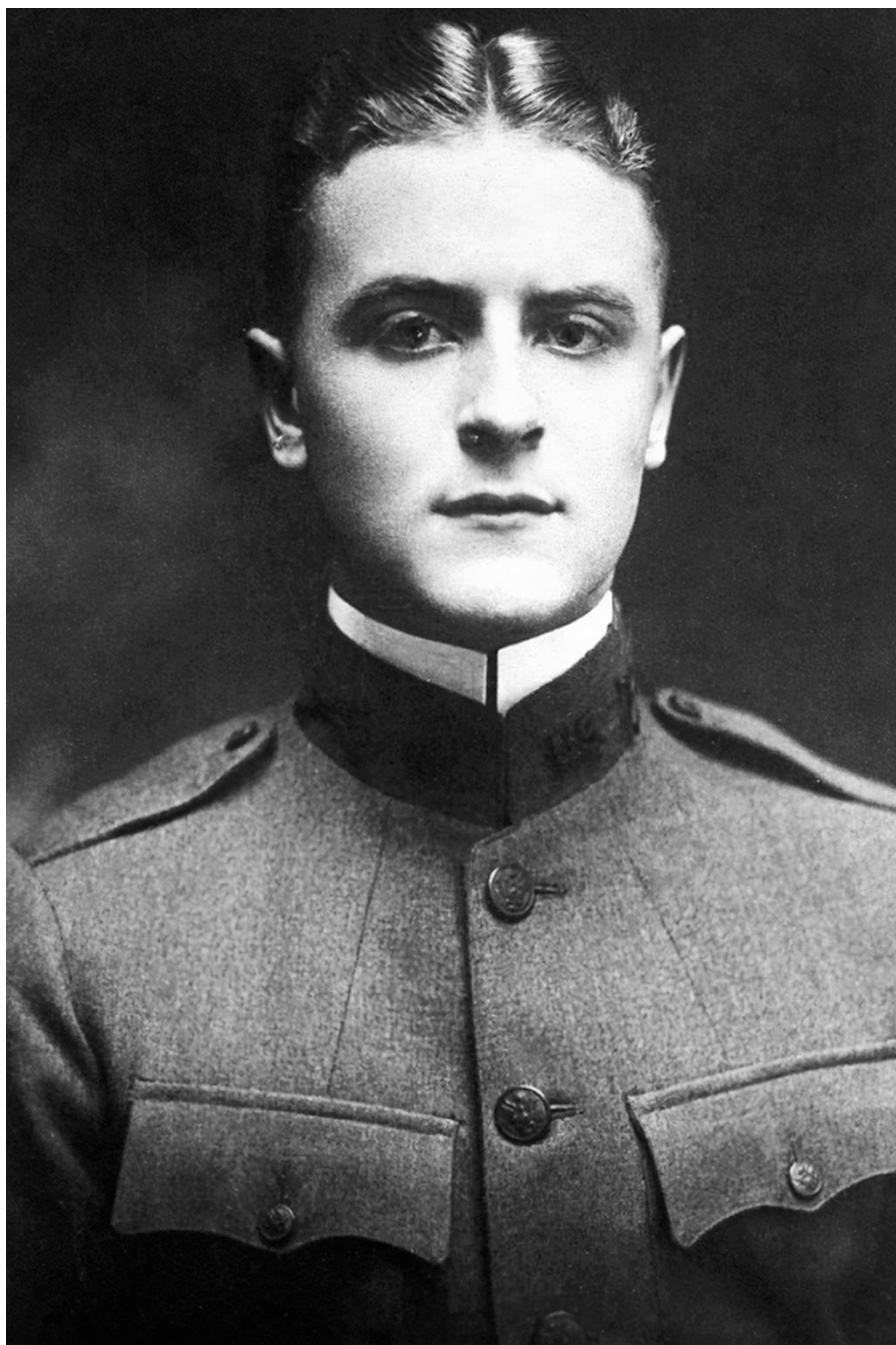
Cineclub Universitario UGR /Aula de Cine “Eugenio Martín”

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES,
NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS
MÓVILES.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE LA SESIÓN.

LES AGRADECEMOS MUCHO SU COLABORACIÓN.

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





The GREAT GATSBY

The Original 1925 Edition (A F. Scott Fitzgerald Classic Novel)



F. SCOTT FITZGERALD

El gran Gatsby o las sombras de la ilusión

Miguel Carrera Garrido

El gran Gatsby es una de las grandes novelas del siglo XX. Ello no solo es así por la potencia de su prosa, con uno de los arranques más impresionantes que se recuerdan (“Cuando yo era más joven y más vulnerable, mi padre me dio un consejo en el que no he dejado de pensar desde entonces. ‘Antes de criticar a nadie’, me dijo, ‘recuerda que no todo el mundo ha tenido las ventajas que has tenido tú’”¹); lo es, sobre todo, por haber sabido plasmar, con la debida distancia y desde una finísima mirada crítica, un momento irrepetible en la historia de los Estados Unidos y, por extensión, en la de todo Occidente. Me refiero a la época de entreguerras, un tiempo de bonanza económica y frenesí sociocultural que el mismo Scott Fitzgerald bautizaría como *Era del jazz*. Antes de que el capitalismo se enfrentase a su primera gran prueba de resistencia, con el crack del 29, y de que se desatasen los horrores de la Segunda Guerra Mundial, el *joie de vivre* campaba a sus anchas en una sociedad que parecía haber alcanzado —y estar gozando al máximo— el ansiado *American Dream*.

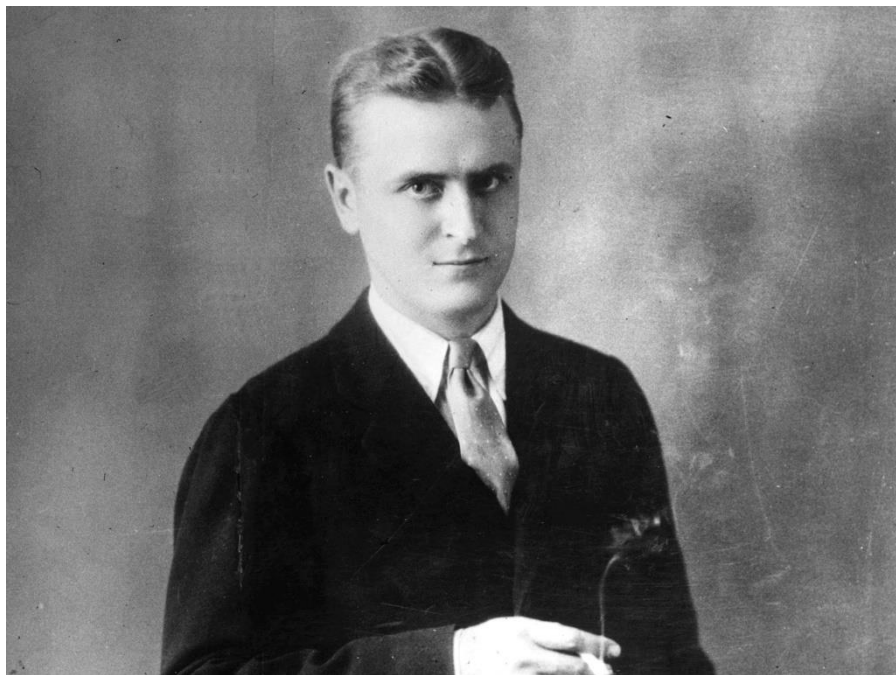
Fiestas en mansiones, lujo desplegado en vestidos y automóviles, estrenos de cine llenos de *glamour*, oropeles y sonrisas encubrían, sin embargo, unos precarios cimientos, un trasfondo mucho más oscuro que el que parecían apuntar tales exhibiciones de riqueza y felicidad. Negocios turbios, crimen organizado, alcoholismo y maltratos de toda especie —por no mencionar el océano de miseria que rodeaba a estas islas de opulencia y hedonismo—, ensombrecían, en lo social y lo individual, la imagen de prosperidad y brillantez que ha quedado para la posteridad. Pues bien, estas dos realidades, estas dos caras de la misma moneda, son las que retrata *El gran Gatsby*.

Uno de los mayores aciertos de la novela es, sin duda, la elección del narrador. En contra de lo que cabría esperar, la historia no corre a cargo del personaje epónimo ni de ninguno de sus iguales; lo hace desde la voz de un outsider, de alguien que, vinculado de manera

¹ Según la traducción de Justo Navarro para la edición de Anagrama.

vaga con este mundo de pompa e inconsciencia, experimenta tanta atracción como rechazo hacia las personas que lo conforman; que desea pertenecer a tan selecto club tanto como le repelen y disgustan sus costumbres y su hipocresía. Así y todo, y haciendo honor a la enseñanza recibida de sus mayores —referida en el citado inicio—, no se deja llevar por la superioridad moral o por la crítica fácil. Su ambivalencia remeda la del propio Fitzgerald, a quien no cuesta ver desdoblado en las figuras de Nick Carraway, el narrador, y Jay Gatsby, su objeto de deseo; escindido como, en realidad, lo estuvo el escritor, entre dos formas de entender la existencia y las relaciones con los demás; desgarrado entre sus aspiraciones éticas y artísticas, y un *modus vivendi* desenfrenado y banal donde, aun así, parecía residir el éxito, tanto colectivo como personal.

Cien años después, *El gran Gatsby* sigue hablándonos de las frustraciones que acompañan a la búsqueda de un ideal, de los espejismos que nos hechizan desde los medios y las redes sociales y, en especial, de las debilidades del ser humano, dividido, como el narrador y Scott Fitzgerald, entre el enriquecimiento material y el del espíritu. Cruda y sutil al mismo tiempo, no solo estamos ante la que con más razón podría optar al título de *Gran Novela Americana*, sino ante una de las obras cumbre de la literatura universal.





“El gran Gatsby, del fracaso y el sueño americano”

Andrés Ibáñez (ABC, 12 de mayo de 2013)

[...] Como todos los libros que tratan de la juventud, *El gran Gatsby* parece tocado por un halo mágico e irrepetible. Todos sus personajes tienen poco más de treinta años, y están en ese momento de la vida en que el perfil de lo que será comienza a adivinarse y a hacerse sólido pero todo está en su mayor esplendor, de mayor belleza. Todo el libro está atravesado por un aire dionisiaco, todo brilla, todo es ligero y musical, rítmico y excitante.

Estamos en la “era del jazz”, un término inventado por el propio Fitzgerald en una fecha tan temprana como 1922, y que por eso podemos considerar casi profético. Las palabras más utilizadas en el libro son: *ojos, automóvil, tren, azul, Dios, dinero, luna, rosas, agua, voz*, y sobre todo *blanco*, el color del libro. Hace mucho calor. Todo sucede un verano de insoportable humedad, en espléndidas fiestas o en habitaciones de un hotel de Manhattan y todo el mundo bebe demasiado y Daisy es encantadora pero también horriblemente infeliz y todos aman a quien no deben y hay también brutalidad, adulterio, desencanto, violencia.

Hay algo romántico, desmesurado, casi fantástico en el libro. El millonario desconocido hace lujosas fiestas llenas de invitados a los que no conoce con la esperanza de que quizá, una noche, su amada cruce el agua y aparezca en una de ellas. ¿Es esta la única forma en que un hombre y una mujer pueden encontrarse? Da la impresión de que Gatsby tiene una relación mágica con el dinero, y que no entiende verdaderamente cómo funciona la riqueza.

El libro está lleno de luz, lleno de brillo, lleno de oro. También románticas, desmesuradas, casi fantásticas son las frases del libro. “Debió de haber sentido que había perdido el antiguo y cálido mundo de antaño y pagado un precio demasiado alto por vivir demasiado tiempo con un único sueño”. El virtuosismo con las palabras de Fitzgerald es patente en cada frase. De Tom, el millonario que fue jugador de fútbol, nos dice que tiene “un cuerpo cruel”, una colocación de palabras que jamás habíamos oído y que resiste, además, cualquier

traducción. Y al describir a Daisy: “Su cara era triste y bonita y había en ella cosas brillantes”. Esas “cosas brillantes” son sus ojos y su boca.

El libro está, en verdad, lleno de luz, lleno de brillo, lleno de oro. Dorado es el canto de los libros de Nick, el brazo de Jordan, el lápiz de Daisy, la corbata de Gatsby. “Nada dorado permanece”, dice el poema de Frost, y ese “dorado” del que habla es la juventud. La cita que inicia el libro, de un poema de Thomas Parke D’Invilliers, dice: “Ponte el sombrero dorado, si crees que a ella le emocionará verlo”. Dorado es también Thomas Parke D’Invilliers, que no es más que un *alter ego* del propio Scott Fitzgerald. Y doradas son las hojas de los árboles al final del libro, cuando llega el oro por fin, pero no es la riqueza inútil, ni la felicidad imposible, sino el otoño (...).



“El nuevo sueño americano de El gran Gatsby”

Juana Libedinsky (*La Nación*, 20 de febrero de 2021)

[...] El *Washington Post* resume el interés que *Gatsby* genera para estos días con los paralelismos entre las épocas: “Cien años atrás: una elección, un virus, un grito de la juventud desilusionada. La era estaba arruinada... hecha pedazos, goteando, caliente, amenazando con explotar”. La clave para el matutino es que, para tantos, “se siente como que la historia se repite”. Pero posiblemente haya más, y todo pareció comenzar a fines de 2020, cuando una cita de *El gran Gatsby* se volvió viral dentro de la esfera Demócrata que acaba de tomar el poder en Washington.

El gran Gatsby narra la historia de Jay Gatz, un soldado pobre y outsider que se enamora de Daisy, una de las señoritas de la sociedad más rancia. La atracción es mutua, pero luego viene la guerra. Cuando Gatz reaparece en la vida de Daisy, lo hace convertido en Gatsby, un millonario que hace fiestas épicas. Gatsby se instala frente a la mansión donde ella tiene una vida superficial y vacía junto a Tom, el hombre con quien se casó, que la desprecia y engaña. El único objetivo en la vida para Gatsby es recuperarla, pero ahora Daisy es parte (¿o quizá siempre lo fue?) de un grupo de esnobs ricos indiferentes al sufrimiento de los demás, y totalmente amorales.

“Era gente descuidada”, concluye Nick Carraway, el narrador, respecto de Tom y Daisy, criaturas cuyos excesos en última instancia arruinan las vidas de quienes los rodean (a veces literalmente, como en el caso de personajes que terminan muertos). “Destruían objetos y seres vivos y luego se retiraban a su dinero o a su enorme descuido, o a lo que fuera que los mantenía unidos, y dejaban que otras personas limpiaran el desastre que habían dejado”.

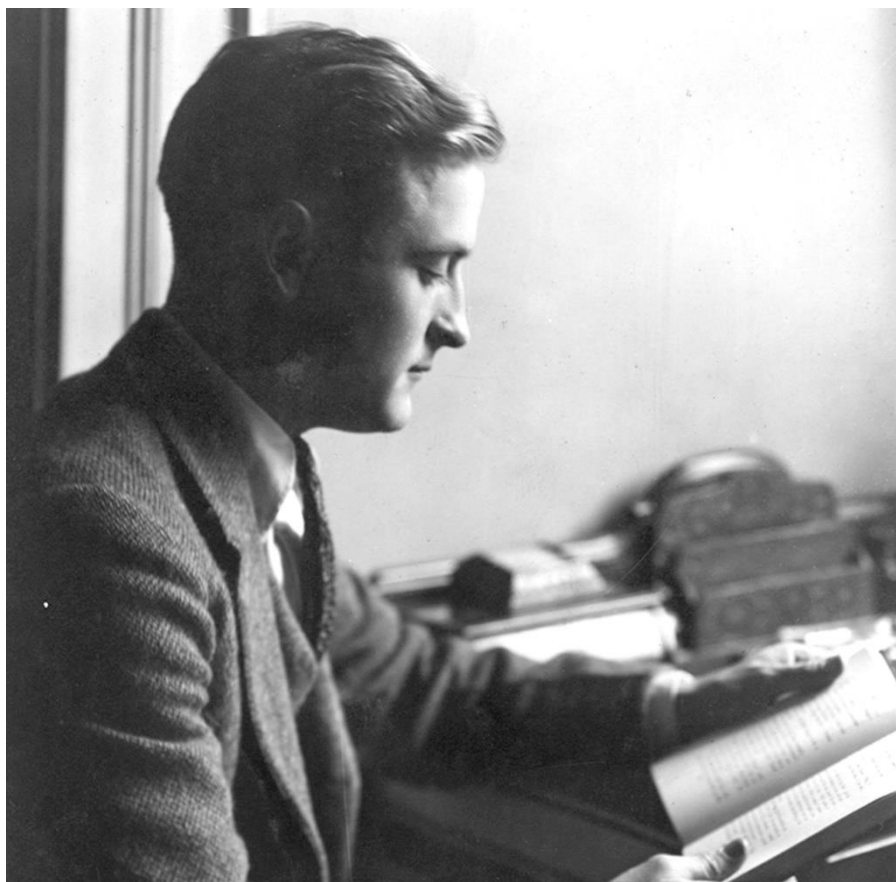
Para tantos que compartieron esta cita en internet, la acusación de Fitzgerald hacia quienes desde su posición de privilegio son indiferentes a lo que causan al resto describía “a la administración Trump, que intentó minimizar la seriedad de la pandemia aun cuando

el propio presidente y otros políticos republicanos de primera línea se enfermaron”, según *The New York Times*.

La cita incluso fue tomada como una especie de *leit motiv* por gente directamente vinculada a la lucha contra la pandemia de lo que era, entonces, la oposición. Jeremy Konyndyk, uno de los principales asesores de la Organización Mundial de la Salud y que fue uno de los oficiales que lideró la respuesta del gobierno de Obama al ébola, estuvo entre quienes la difundieron por los medios sociales. “Yo la interpreto así —declaró al matutino—. Que las reglas que rigen a todos los demás no se aplican a ellos; que pueden hacer lo que quieran porque alguien más va a llegar para arreglarlo. Creo que refleja la actitud de la Casa Blanca (de Trump) respecto de toda la pandemia”.

Para algunos, los que vienen a limpiar el desastre es la nueva administración Demócrata. Para otros es más simple: somos todos los ciudadanos. [...]











Lunes 20 enero 20:30 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

TRES CAMARADAS (1949) EE.UU. 95 min.



Título Orig.- Three comrades.
Director.- Frank Borzage.
Argumento.- La novela “Drei Kameraden” (1936) de Erich María Remarque. **Guion.-** Francis Scott Fitzgerald y Edward E. Paramore, Jr. (& Joseph L. Mankiewicz). **Fotografía.-** Joseph Ruttenberg & Karl Freund (1.37:1 – B/N). **Montaje.-** Frank Sullivan.
Secuencia de montaje.- Slavko Vorkapich. **Música.-** Franz Waxman.
Productor.- Joseph L. Mankiewicz.
Producción.- Loew’s Incorporated para Metro Goldwyn Mayer. **Intérpretes.-** Robert Taylor (*Erich Lohkamp*), Margaret Sullavan (*Patricia Hollmann*), Franchot Tone (*Otto Koster*), Robert Young (*Gottfried Lenz*), Guy Kibbee (*Alfons*), Lionel Atwill (*Breuer*), Henry Hull (*dr. Becker*), Monty Woolley (*dr. Jaffe*).

Estreno.- (EE.UU.) junio 1938 / (Gran Bretaña) octubre 1938 / (Francia) enero 1939.

versión original en inglés con subtítulos en español

1 candidatura a los Óscars: Actriz principal

Película nº 85 de la filmografía de Frank Borzage (de 107 como director)

Música de sala:

Centenario del nacimiento de **ZOOT SIMS** (John Haley Zoot Sims)

Saxofonista de jazz

(1925-1985)

“On Green Dolphin Street” (1959)

Bill Evans Octet (Bill Evans, *Zoot Sims*, Jim Hall, Ron Carter, Paul Chambers, Scott Lafaro, Phylly Joe Jones & Paul Motian)



“Todos los géneros del cine, dramas, melodramas, comedias, farsas, pueden ser tratados de la misma manera en lo que concierne a la caracterización de los personajes. Quiero decir que todo tipo de film está fundado, ante todo, en la sinceridad de la caracterización psicológica (...) Esta es la caracterización de personajes que me interesa: los personajes descritos con sinceridad y verdad. Es lo que le falta a muchos films de hoy. Consagran gran atención a la superficie, a lo que es superficial. La mayor parte de realizadores no penetran profundamente en las personalidades de su tema. Yo creo en la necesidad de desarrollar cada personaje de mi historia, incluso si es menor, de un modo interesante. Y por interesantes no me refiero a un interés espectacular. No es necesario que haya cometido un asesinato, traicionado a un amigo, o ganado una batalla militar o política. Son los pequeños detalles de la vida del personaje los que pueden ser mostrados en la pantalla y devenir apasionantes, vivos...”

Frank Borzage



(...) Al igual que en caso de Gregory La Cava, Mitchell Leisen, o Edgar G. Ulmer, Frank Borzage pertenece a una tipología de directores de cine norteamericanos, tan personales como poco (re)conocidos, cuyo talento artístico fue capaz de desarrollarse a la sombra de los grandes estudios evitando, siempre que era posible, someterse a sus arbitrariedades estéticas. El autor de films tan bellos como **El séptimo cielo**, **Fueros humanos**, **TRES CAMARADAS** y **Cena de medianoche**, fue un realizador sensible e intuitivo, creador nato en definitiva, cuyas películas superan cualquier juicio apriorístico y coyuntural.

Actualmente, entre el escritor cinematográfico y el destinatario de su trabajo, el público/lector, existe una tácita complicidad en lo referente a los criterios de actualidad e inmediatez que rigen, hoy por hoy, el ejercicio de la crítica de cine, como evidente síntoma de su progresiva conversión en otra faceta más a consumir del fenómeno fílmico. A la hora de afrontar el estudio sobre la obra de un cineasta, determinan y reducen la vigencia del mismo una serie de hechos fortuitos que, enmarcados en el torbellino de noticias y estrenos de los que debe darse cumplida cuenta, lo convierten en un leve espejismo. El reciente estreno de su último film, el pase de un ciclo por T.V. o Filmoteca, y el óbito del propio realizador, son algunas de las causas



que canalizan brevemente la reconsideración de ciertos autores, marginando a su vez a otros que, al no estar sujetos a la eventualidad de estas circunstancias, permanecen en el limbo de los olvidados. (...) Reivindicar al autor de **El ángel de la calle** dentro del presente contexto cultural, donde directores como él, soslayando su indudable contundencia cualitativa, no pasan de ser considerados “simples” reliquias arqueológicas, es una tarea arriesgada (...).

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, estudio “Frank Borzage, el romanticismo en el cine”, rev. Dirigido, julio-agosto 1991.

(...) El extraordinario film de Frank Borzage **TRES CAMARADAS**, es una adaptación de la tercera novela del alemán Erich María Remarque, nacionalizado norteamericano en el año 1947, que contiene, como casi toda la obra del escritor, una gran dosis de pesimismo con respecto a la guerra y, a su aparente término, sus consecuencias sobre la población civil. No hay que dejarse engañar por el hecho de que, aparentemente, el tema argumental conductor de **TRES CAMARADAS** sea una historia de amor: la que viven *Erich*



Lokhamp (Robert Taylor) y *Patricia Hollman* (Margaret Sullavan) en la convulsa Alemania de los años veinte. Detrás de ella, y como corresponde siempre a la literatura de Remarque, hay una carga pesimista tan intensa como la que se encuentra en sus novelas “Sin novedad en el frente”, “Después”, “La chispa de la vida”, “Arco de Triunfo” y “Tiempo para amar y tiempo para morir”; carga pesimista que fue bien entendida y asumida por el realizador Frank Borzage y los guionistas Francis Scott Fitzgerald y Edward Paramore, quienes tuvieron el acierto de dejarla, con un par de excepciones (por lo demás necesarias), como fondo continuo del relato o como un latido que en sus momentos de sístole ahoga a los personajes; no solo a *Erich* y a *Patricia*, también a *Otto Koster* (Franchot Tone) y a *Gottfried Lenz* (Robert Young), los dos hombres que, junto con *Erich*, dan sentido al título de la novela y del film, e incluso a los secundarios, refugiados detrás de los márgenes de sus pequeños mundos.

La historia acontece poco después del término oficial de la Primera Guerra Mundial. Tres amigos excombatientes, *Erich*, *Otto* y *Gottfried*, sobreviven con dificultades en una Alemania asfixiada por la crisis económica y social encargándose de un taller de reparación de vehículos, en tanto uno de ellos, *Otto*, se ocupa de conducir un taxi (en la novela, un viejo coche de carreras, “*pieza perfecta de museo*”, que



ha sido arreglado por él a lo largo de muchos meses en contra de quienes le habían recomendado transformarlo “en una máquina de coser”; una secuencia da idea de la situación en que se encuentran los tres amigos y la población berlinesa: la disputa a golpes por conseguir que un coche que ha sufrido un accidente vaya a ser reparado en el taller de ellos o en otro de la competencia, y un detalle sugiere que la guerra no ha terminado: el taxi de *Otto* lleva la misma placa, “Baby”, que el avión que había pilotado en los combates. *Erich* se enamora de una mujer, *Patricia*, enferma de los pulmones (lo cual no se atreve a decirle, aunque sí se lo comunica a sus dos amigos y sí también en la obra de Remarque) y harta de la soledad. Mientras, a su alrededor todo se desmorona y la ciudad, el país en general, se convulsiona por los enfrentamientos entre la población hambrienta y desocupada, comunistas y los grupos de asalto fascistas, crecientes en número. “*No hay descanso* -afirma un personaje secundario en Remarque refiriéndose a las columnas de hombres que marchan por las calles al son de una ruidosa marcha militar o a los compases de “La



Internacional”-. *Desde el final de la guerra no ha habido el más pequeño descanso (...) Vivimos en un mundo de locos*”; a lo que el protagonista responde: *“No es el mundo el que está loco, son los hombres los que están locos”*; comentario que es objeto de réplica por parte de un camarero: *“No están locos, lo que pasa es que tienen hambre, son como lobos hambrientos (...) la mayoría no tiene nada en absoluto”*.

Esa locura se encuentra latente en el fondo de **TRES CAMARADAS**, que ofrece tres retratos simultáneos de un paisaje social en descomposición: el de la nación alemana, que a la corta desembocará fatalmente en el nazismo: *“¿para esto hemos luchado?”*, se queja amargamente *Gottfried* al ver cómo un grupo de personas arroja piedras a una casa; el esfuerzo de los tres camaradas por reconstruir sus vidas después de la guerra; el de una mujer enferma a la que el amor le hará precipitar su final, personaje que en cierta forma ejemplifica, con sus pulmones dañados, la gravísima dolencia que afecta al país: el ahogo, la sofocación; dicho de otra forma, los pulmones de *Patricia* están tan destrozados como las entrañas de la nación alemana: la simbolizan. *Erich* y *Patricia* son los personajes más frágiles y vulnerables; uno por su ingenuidad casi adolescente (recuérdese que estamos en los años veinte del siglo pasado, cuando ingenuidad y adolescencia tenían un significado o unas connotaciones



distintas a las de hoy) y otra por su enfermedad; y tanto *Otto Koster* como *Gottfried Lenz* mantienen con ellos unas relaciones de protección: la pareja encarna lo humanamente positivo en ese paisaje deteriorado, pero también lo imposible, la utopía de una vida en paz en un país resquebrajado, y por eso se convierten en protegidos de un idealista constructivo (*Gottfried*), implicado en acciones políticas, y de un realista con inclinaciones paternalistas (*Otto*), quienes los ven como un entrañable residuo del pasado y, a la vez, como una esperanza de futuro, de reconstrucción.

La historia amorosa está tratada con suma delicadeza por Frank Borzage, quien armoniza los matices realistas, ligeros, humanos, con los románticos; en este sentido resulta ejemplar la secuencia nocturna ante la casa donde reside *Erich*, cuando *Patricia* le espera allí luego de la velada en un cabaret “L’Americaine” (nada que ver, pues, con Hugo Wall) y que ha dado origen a una situación a un tiempo divertida,



grotesca y triste: el destrozo del esmoquin de *Erich* ante las risas burlonas de los burgueses, donde no resulta difícil reconocer la mano de Scott Fitzgerald. Ese equilibrio resume el tono de esta magnífica película: cuando los tres amigos acuden a la estación para despedir a *Patricia*, quien se dispone a pasar unos meses en un sanatorio, no hay una sobrecarga patética pero la despedida resulta emotiva; la dureza que conlleva la trágica figura de *Gottfried* muerto, trasladado en el coche de *Otto*, después de haber sido asesinado a tiros de fusil por un joven fascista, se dulcifica por la delicadeza con que *Erich* va quitando los copos de nieve que caen sobre los ojos del muerto; el odio que siente *Otto* por el asesino de *Gottfried*, expresado en la mirada que entrecruza con él, se proyecta hacia el “*entourage*” políticosocial (hacia la situación del país, hacia lo que ha dado lugar a la existencia de grupos de asalto fascistas) tanto como hacia el propio criminal, a quien persigue y mata por unas callejuelas de aire expresionista con el fondo sonoro del “Aleluya” de Haendel: un laberinto de sombras,



paredes y esquinas tenebrosas cuya teatralidad tiene algo de Pabst y por donde no extrañaría ver surgir al *doctor Caligari*.

He citado el momento en que *Erich* quita los copos de nieve de los ojos de *Gottfried*. Eso recuerda cuando en **Tiempo de amar, tiempo de morir** (*A Time to Love and a Time to Die*, Douglas Sirk, 1957), también una novela de Remarque, el hielo que se disuelve en los ojos de un soldado muerto crean la sensación de que se trata de un llanto. El detalle tiene un sentido distinto en ambas películas, pero no deja de ser una curiosa coincidencia: trágico, fantasmal en Sirk; dulce, poético en Borzage; uno habla de la tragedia de la guerra y otro de los efectos de la guerra después de la guerra. Pero no es la única ocasión en que **TRES CAMARADAS** hace pensar en el cine de Sirk. No me refiero solo al artificial intermedio amoroso de *Erich* y *Patricia* después de la boda en la taberna a los sonos de Wagner y Mendelssohn, desarrollado en un escenario irreal que no se encuentra tan distante de los “apartes” o los “retiros” de **Obsesión** (*Magnificent Obsession*, 1953) y **Solo el cielo lo sabe** (*All that heaven allows*, 1955), sino a la espléndida penúltima secuencia y al sentido enriquecedor que alcanzaban las situaciones en ambos realizadores a través de los movimientos de la cámara y la construcción de los encuadres. Borzage sabía, como Sirk, que ajustar unos y otros a la moderación tonal o a la



unidad narrativa tenía como consecuencia que su ruptura en algunos momentos los haría más intensos. Es lo que sucede en dicha secuencia: *Patricia*, a la que poco antes el viento le ha hecho padecer un delicado “*memento mori*” expresado por medio de un estremecimiento, acaba de ser intervenida quirúrgicamente, tiene prohibido levantarse de la cama y, no obstante, lo hace aprovechando una breve ausencia de *Erich* para asomarse al balcón y recibir en su cuerpo enfermo el soplo del viento frío; es un suicidio, porque no desea prolongar su existencia a base de que sus amigos vendan sus escasas pertenencias; *Patricia* muere feliz, pues cree que lo que ha vivido hasta entonces lo ha disfrutado intensamente; y *Borzage* rompe la sobriedad de su planificación para insertar un plano en ligero picado que posee la fuerza y la emoción de un crescendo orpéutico (...).

Texto (extractos):

José M^a Latorre, “Tres camaradas: la guerra después del frente de combate”, en sección “Flashback”, rev. Dirigido, septiembre 2011.

(...) En el contexto de la obra borzaguiana, **TRES CAMARADAS** materializa mejor que otras la idea de un amor que sobrepasa los límites cotidianos para instalarse en la conciencia de la eternidad. El marco histórico es similar al de **¿Y ahora qué?** El prólogo se sitúa en 1918, tras la firma del armisticio, y un general alemán brinda por todos los compañeros muertos o vivos, por los franceses, italianos, ingleses y norteamericanos. Esa era la idea, olvidada, que de las cenizas de la guerra surgiera un mundo mejor. El caos social de la hambrienta Alemania de 1920 no es más que el decorado para la amistad de los tres camaradas del título, *Erich* (Robert Taylor), *Otto* (Franchot Tone) y *Gottfried* (Robert Young), y la historia de amor entre el primero y *Pat* (Sullavan), una aristócrata venida a menos y enferma de los pulmones. Francis Scott Fitzgerald se responsabilizó del guion, pero como escribe Kyra Stromberg, “*era un consumado escritor de diálogos (...) pero carecía de la visión propia del dramaturgo para tratar un tema, y recordemos que su única obra dramática fue, a pesar de su entusiasmo teatral, todo un fracaso*”.

El entonces jefe de producción de la Metro, Joseph Leo Mankiewicz, con quien Borzage trabajaría en cuatro ocasiones, introdujo muchas correcciones en el guion, lo que motivó un agrio enfrentamiento entre productor y escritor reflejado tiempo después por las dos partes. Mankiewicz dijo que “*si por casualidad algún día se menciona mi nombre en la Historia de la Literatura, será a pie de página, como el cerdo que reescribió a Fitzgerald*”, mientras que la controversia inspiraría un rotundo pasaje de “El último magnate”, aquel en el que un príncipe le dice al productor *Monroe Stahr* que puede contratar al escritor que desee, a lo que éste contesta: “*Lo hacemos; solo que cuando llegan aquí dejan de ser buenos escritores y entonces trabajamos con lo que tenemos*”. En la secuencia inicial, *Erich* brinda por la vida que no ha vivido, ya que pasó de la cuna al frente de batalla. La guerra se lleva la infancia y la inocencia por delante. *Chapeau* para quien escribiera este diálogo, fuera Fitzgerald, Mankiewicz o cualquier otro asalariado anónimo del estudio.



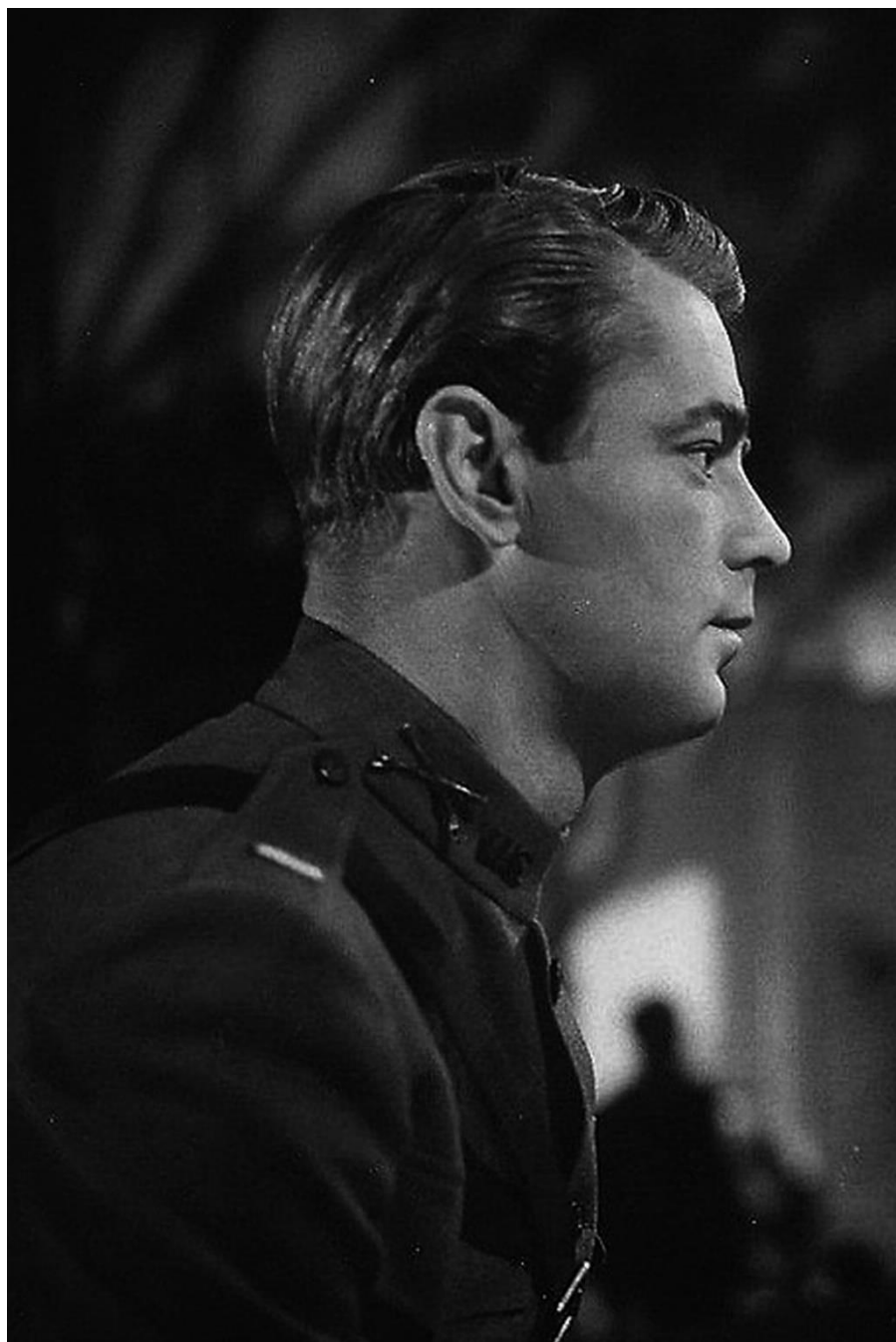
Uno de los aspectos más destacados de **TRES CAMARADAS** reside en la creación de un estado armónico entre los tres personajes masculinos. El escéptico *Otto* y el idealista *Gottfried*, que acabará muriendo el mismo día que decide volver a la lucha, proyectan todas sus esperanzas en el más joven *Erich*, al que protegen, miman y aconsejan en su relación con *Pat*. La grandeza del personaje de *Otto* no menudea cuando Borzage muestra sus inclinaciones más románticas y dedica todo su talento al complejo devenir de las relaciones entre *Erich* y *Pat*: la hermosa escena en la entrada de la casa de los tres amigos, en ese espacio mágico entre la noche y el día, en el umbral de la Eternidad, más allá de las diferencias de clase y las disputas políticas; la combinación de cortos *travellings* de acercamiento desde los puntos de vista de *Pat* y *Erich* en la escena de la boda -improvisada, por supuesto, y en una taberna-, movimientos que tienen la musicalidad de la marcha nupcial que suena en esos momentos por el gramófono del local. Antes de una imagen muy

Borzage, aquella que muestra a los supervivientes de la historia, *Erich* y *Otto*, caminando sobre la nieve junto a unos sobreimpresionados *Pat* y *Gottfried*, los que no han sobrevivido a los avatares del mundo, el director sorprende con un picado que demuestra que una posición de cámara puede ser espiritual: es la escena del suicidio de *Pat*, levantándose de la cama, pese a que los médicos se lo han prohibido tajantemente tras una delicada operación, para dirigirse hasta el balcón y recibir el mortal golpe de aire frío como culminación a su coherente elección ante la vida. No me he podido resistir a citar este momento del film, pese a que todos los que alguna vez han escrito sobre Borzage lo definen minuciosamente, ya que encuentro en esta escena la emoción más pura del cinematógrafo. Como escribió acertadamente Frederick Lamster, **TRES CAMARADAS** “*es mucho más que un film contra la guerra o contra el fascismo. Es un estudio de relaciones interdependientes y de cómo cuatro personajes buscan y encuentran su lugar en el mundo*”.

Texto (extractos):

Quim Casas, estudio “Frank Borzage, cámara y espiritualidad: un estilo trascendental”, rev. Dirigido, diciembre 2001.









Lunes 17 febrero **20:30 h**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

EL GRAN GATSBY (1949) EE.UU. 91 min.



Título Orig.- The great Gatsby.
Director.- Elliott Nugent. **Argumento.-** La novela homónima (1925) de Francis Scott Fitzgerald y su versión teatral (1926) de Owen Davis. **Guion.-** Cyril Hume & Richard Maibaum. **Fotografía.-** John F. Seitz (1.37:1 – B/N). **Montaje.-** Ellsworth Hoagland. **Música.-** Robert Emmett Dolan (adaptando temas de Daniele Amfitheatrof, Gerard Carbonara, Miklos Rozsa y Leo Shuken). **Productor.-** Richard Maibaum. **Producción.-** Paramount. **Intérpretes.-** Alan Ladd (*Jay Gatsby*), Betty Field (*Daisy Buchanan*), Macdonald Carey (*Nick Carraway*), Ruth Hussey (*Jordan Baker*), Barry Sullivan (*Tom Buchanan*), Howard Da Silva (*Wilson*), Shelley Winters (*Myrtle Wilson*), Henry Hull (*Dan Cody*), Ed Begley (*Myron*

Lupus), Elisha Cook, Jr. (*Klipspringer*), Walter Greaza (*Kinsella*), Tito Vuolo (*Mavromichaelis*), Diane Nance (*Pamela*), Jack Lambert (*Reba*). **Estreno.-** (EE.UU.) julio 1949 / (Francia) marzo 1951

versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 29 de la filmografía de Elliott Nugent (de 32 como director)

Música de sala:

Centenario del nacimiento de **ZOOT SIMS** (John Haley Zoot Sims)
Saxofonista de jazz
(1925-1985)

“A night at the Half Note” (1959)

Phil Woods, *Zoot Sims*, Al Cohn & Paul Motian



(...) Publicada en 1925, “El gran Gatsby” es una de las grandes novelas americanas de todos los tiempos y uno de los textos de Scott Fitzgerald que encierra más dificultades para ser llevado al cine. Pese a ello, goza ya de tres adaptaciones y Baz Luhrmann se encuentra preparando la cuarta. Los posibles excesos visuales y narrativos del cineasta australiano poco tienen que ver con el estilo contenido de Elliott Nugent, que realizó la segunda versión, **EL GRAN GATSBY** (1949), con Alan Ladd en el papel protagonista (...).

(...) Confesando de antemano mi limitada vinculación hacia la literatura, justo es reconocer que siempre me ha fascinado la presencia de uno de los personajes más atractivos que quizá se haya fraguado en



la literatura del siglo XX. Me refiero a la importancia que en la novela de Fitzgerald, adquiere la figura del narrador. Ese *Nick Carraway* que aparece como elemento crítico y mirada moral, ante una novela que fascina mucho más por lo que sugiere, por su atmósfera melancólica y decadente, que por una base argumental bastante limitada, y que no pocos expertos han considerado como prácticamente infilmable. Pese a dicha circunstancia, la obra de Francis Scott Fitzgerald tuvo una primera versión, muda, dirigida por el olvidado Herbert Brenon en 1926. La presencia de Brenon como director resulta, como mínimo, esperanzadora: a él se le debe una preciosa lectura de **Peter Pan** (1924) con una actriz, Betty Bronson, en el papel de *Peter*.

No será sin embargo hasta prácticamente medio siglo después, cuando la Paramount orquestará la operación auspiciada por el productor Robert Evans, que forjaría la muy popular y esteticista **El gran Gatsby** (1974), dirigida sin personalidad por el británico Jack Clayton. Sin referirnos a posteriores invocaciones fílmicas a dicha novela, lo cierto es que entremedias de los dos títulos citados, queda la producción asimismo Paramount, protagonizada por Alan Ladd en el rol del misterioso y acaudalado *Jay Gatsby*, y dirigida por un realizador funcional pero no demasiado inspirado, como fue Elliott



Nugent, que limita sus planteamientos narrativos a una planificación por lo general transparente, centrada en planos medios y americanos, sin intentar explorar las posibilidades y complejidades que tal historia permitía. Una base argumental que, por cierto, no solo utilizaba el referente literario de Fitzgerald, sino también la herencia de la obra teatral escrita, sobre la novela, por Owen Davis, contando como coguionista con el posterior especialista en argumentos del ciclo *James Bond*, Richard Maibaum.

Lo cierto es que personalmente lo que más echo de menos en esta adaptación, es la importancia que el apólogo moral de *Carraway* proporcionaba al conjunto del relato, logrando de entrada una cercanía crítica del lector / espectador, y que en esta ocasión se encuentra ausente en los fotogramas de la película. En su defecto, son numerosos los cambios que la misma adquiere en torno al conocido referente, no siendo entre ellos el menos importante, esa rápida descripción del pasado de *Gatsby*, como un individuo engrandecido económicamente tras un pasado turbio como contrabandista en los convulsos años veinte. Es decir, que se rompe esa aura, entre misteriosa y



fantasmagórica, inherente a la descripción del relato, desvelando un oscuro pasado, que en algunos pasajes se intercala con una vena aventurera –su andadura como marino y su servicio como voluntario en la I Guerra Mundial-.

Por todo ello, y como sería muy fácil destrozarse esta película, en función del pacato tratamiento dispuesto de una novela que en aquel tiempo se encontraba a punto de su definitivo reconocimiento como un auténtico referente en la novela norteamericana, mejor será hacerlo a partir de lo que la misma nos sugiere, que sin ser nada deslumbrante, si al menos proporciona ciertos elementos de interés, incardinándola dentro de la producción del estudio en aquellos años. Y es que, de entrada, **EL GRAN GATSBY** versión Nugent, aparece como una cuidada producción dentro de lo que el melodrama podía proporcionar en aquel tiempo en la Paramount, una de las productoras más equilibradas a la hora de ofrecer un determinado diseño de producción. Es por ello que sus imágenes, por momentos nos evocan producciones



inmediatamente posteriores, como la célebre **El crepúsculo de los dioses** (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), o incluso **Captain Carey U.S.A.** (Mitchell Leisen 1950). Es decir, esa sensación de fantasmagoría que proporcionan los escenarios elegidos, la presencia de esa fachada con los inquietantes ojos y las gafas anunciadoras del anuncio luminoso o, sobre todo, los interiores de la mansión de *Gatsby*. Son elementos que, a mi modo de ver, sirven de manera convincente para destacar, esta vez sí, el aspecto misterioso de la figura del protagonista, al que Alan Ladd proporciona una convincente prestancia, apareciendo casi como una consecuencia narrativa, a ese marco ampuloso y al mismo tiempo decadente, del que se rodea.

En cualquier caso, desgraciadamente no todos los intérpretes están a la misma altura, y dos son los que a mi modo de ver limitan esa necesaria identificación con sus personajes. Por supuesto, una es la *Daisy* que encarna sin contundencia, en un desafortunado *miscasting* Betty Field, que años después sin embargo se convertiría en una admirable actriz de carácter. Por su parte, Macdonald Carey representa a un *Nick Carraway* sin sustancia –se me permitirá señalar que nunca



he visto a mejor encarnación de dicho rol, que la proporcionada por Paul Rudd en una adaptación televisiva de la novela, datada en 2000-, destacando sin embargo la presencia de competentes secundarios como Barry Sullivan, Howard Da Silva, Henry Hull, o una jovencísima Shelley Winters. En cualquier caso, y pese a todas sus deficiencias, lo mejor a mi juicio proviene de esa atmósfera artificiosa y sombría, que en sus mejores momentos proporciona a su metraje personalidad propia, aunque siempre integrada en los modos de producción tan peculiares de dicho estudio. Esos falsos exteriores, esa iluminación contrastada y por momentos fúnebre –la breve y triste secuencia del entierro de *Gatsby*–, son elementos en buena medida dependientes de un contexto de producción, pero que se adhieren con fuerza a las costuras de un relato que no alberga demasiadas sorpresas y salidas de tono –a destacar el puntual y atractivo envoltorio dramático que describe el desasosiego de la *Mirtle* que encarna la Winters–, pero que si brindará un episodio tan hermoso, como la



plasmación del reencuentro de *Gatsby* y *Daisy*, orquestado por *Morgan* en la vivienda de *Carraway*. Es ahí donde sí se perciben las posibilidades románticas de la historia, en un fragmento en donde las miradas, las emociones tanto tiempo ocultas y la cadencia de la narración, se trasladará a la mansión de *Gatsby*, donde quizá se describan los pasajes más elegantes y melancólicos de la película. Una producción ésta a la que su condición de haber permanecido oculta durante décadas, quizá haya favorecido una cierta aureola de culto. Es por ello que dicha circunstancia puede propiciar una determinada decepción, aunque no por ello debemos dejar de lado sus puntuales cualidades, emanadas ante todo de un determinado contexto de producción (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, dossier “Francis Scott Fitzgerald: films hermosos, films malditos”,
rev. Dirigido, febrero 2009.
Juan Carlos Vizcaíno, “El gran *Gatsby* (1949)”,
Blog “Cinema de la perra gorda”, 7/01/2017









Lunes 17 marzo 20:30 h
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

LA ÚLTIMA VEZ QUE VI PARÍS (1954) EE.UU. 116 min.



Título **Título Orig.-** The last time I saw París. **Director.-** Richard Brooks. **Argumento.-** El relato “Babylon revisited” (1931) de Francis Scott Fitzgerald. **Guion.-** Julius J. y Philip G. Epstein & Richard Brooks. **Fotografía.-** Joseph Ruttenberg (1.75:1 – Technicolor). **Montaje.-** John D. Dunning. **Música.-** Conrad Salinger. **Canción.-** “The last time I saw Paris” de Jerome Kern (m) y Oscar Hammerstein II (l). **Productor.-** Jack Cummings. **Producción.-** Metro Goldwyn Mayer. **Intérpretes.-** Elizabeth Taylor (*Helen Ellswirth*), Van Johnson (*Charles Willis*), Walter Pidgeon (*James Ellswirth*), Donna Reed (*Marion Ellswirth*), Eva Gabor (*Lorraine Quarl*), Kurt Kasznar (*Maurice*), George Dolenz (*Claude Matine*), Roger Moore (*Paul Lind*), Sandy Descher (*Vicki*), Celia Lovsky (*Mama*), John Doucette (*Campbell*). **Estreno.-** (EE.UU.) noviembre 1954 / (Gran Bretaña) mayo 1955 / (Francia) junio 1956 / (España) noviembre 1956.

versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 9 de la filmografía de Richard Brooks (de 26 como director)

Música de sala:
Centenario del nacimiento de **ZOOT SIMS** (John Haley Zoot Sims)
Saxofonista de jazz
(1925-1985)

“Quietly there – Zoot Sims plays Johnny Mandel” (1984)
Zoot Sims, Chuck Berghofer, Nick Ceroli,
Victor Feldman & Mike Wofford



(...) Según relata Patrick Brion en su libro sobre Richard Brooks, el proyecto de adaptación del relato “Babylon Revisited”, una historia de amor y pérdida ambientada en los años veinte, el hábitat natural, arquetípico y emocional del escritor, fue acariciado por el productor Lester Cowan en 1940. Entonces era RKO el estudio interesado en su adaptación y el reparto se había confeccionado con Cary Grant en el papel principal y Shirley Temple en el de su hija. Cowan pensó en Garson Kanin como director y contactó con Fitzgerald para que escribiera personalmente la adaptación pese a su escaso éxito en los despachos de guionistas de Hollywood. El autor entregó un tratamiento, titulado “Cosmopolitan” en vez de “Babylon Revisited”, pero el proyecto no prosperó; Fitzgerald falleció el 21 de diciembre de 1940, sin acabar de pulir el guion y dejando inconclusa su última novela, “El último magnate”.

Metro Goldwyn Mayer compró años después los derechos. El guion de Fitzgerald fue reescrito por los hermanos Julius J. y Philip G. Epstein, cambiando el periodo de entreguerras por los años posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial y suavizando uno de los temas



principales del relato, el del alcoholismo. En este sentido, escribe Scott Donaldson: *“A medida que su salud empeoraba, Fitzgerald se centraba cada vez más en los alcohólicos y en sus problemas como temática principal de sus relatos y novelas. El hundimiento de Zelda, así como las intervenciones de los médicos que se propusieron ayudarla (y ayudar también a Scott) aconsejándoles un definitiva renuncia a la bebida, se encuentran evidentemente reflejados en dos relatos, “Babilonia revisitada” y “Una hoja nueva”.*

Charlie Wales (Charlie Wills en la película), el protagonista de “Babilonia Revisitada”, mira hacia atrás y rememora los años del “boom, los años de los excesos alcohólicos”. En la relación epistolar entre Fitzgerald y su esposa, Zelda Sayr Fitzgerald, no hay ninguna carta fechada en febrero de 1931, el mes de la publicación del relato, tan solo una misiva del mes anterior en la que Zelda le da a Scott las condolencias por la muerte de su padre. Una nota de los editores informa que en esos días Fitzgerald visitó a la familia de su esposa para observar si funcionaba el tratamiento al que estaba sometida a causa de sus neurosis. Al comprobar la mejoría que había experimentado, Fitzgerald, lejos de escribir historias más amables, decidió que la era del jazz había terminado definitivamente y empezó a volcar en sus relatos las severas experiencias recientes: la mejoría de

Zelda contribuyó a un vuelco más drástico y dramático en los textos de Scott, y “Babylon Revisited” está en el centro de ese giro.

Volviendo a la película, el reparto varió por completo en función de necesidades comerciales que influyeron también en el guion definitivo, al que Brooks, cuando se incorporó al proyecto, pudo dar algunos retoques. Si el guion de Fitzgerald hacía hincapié en la relación entre un hombre maduro y su hija pequeña, y el modo en que ésta entraba a la fuerza en el mundo de los adultos, la mayor presencia generada en el tratamiento de los Epstein del personaje de la esposa/madre hizo disminuir el protagonismo de la niña y obligó a buscar a una actriz cotizada para incorporar a la madre. Elizabeth Taylor fue la escogida. Para rematar la filigrana, el estudio compró los derechos de un relato de Elliot Paul, “The Last Time I Saw Paris”, simplemente para utilizar su título ya que el de “Babylon Revisited” les parecía que podía llevar a engaño. Fitzgerald no vio nunca materializado el film, por supuesto, y Brooks, quien lo acabó dirigiendo como un encargo y no como una elección personal, nunca se sintió satisfecho del resultado: *“Una parte de este film es buena, una parte es demasiado sentimental”*. Van Johnson, el actor finalmente elegido, tiene un registro demasiado neutro pese a los cuantiosos y dramáticos vaivenes sentimentales, creativos y alcohólicos a los que debe hacer frente el personaje, y cierto, la figura de Elizabeth Taylor ahoga por momentos a los demás. Pero a pesar de todo...

La acción de **LA ÚLTIMA VEZ QUE VI PARÍS** comienza a principios de los cincuenta, cuando *Charlie* (Van Johnson) regresa a París tras dos años de ausencia. La construcción del relato emprendida por Brooks es muy sencilla y efectiva: al comenzar en tiempo presente, el director puede mostrar todos los lugares que después serán parte importante en la historia recordada, haciendo que *Charlie* se detenga en una serie de escenarios que, de momento, no tienen sentido alguno para el espectador, pero que luego el flashback en que se convierte el film rellenará poco a poco. Así, sentado en la barra del bar que tantas veces frecuentó solo o acompañado, ebrio o sobrio, feliz o disgustado -el escenario en el que Brooks puede sintetizar, con una sola escena,



uno de los temas erradicados del relato original, el de la repentina entrada de la hija de *Charlie* en el mundo de los adultos: la pequeña duerme en el piso superior del ruidos establecimiento mientras sus padres están de fiesta-, contemplando una vez más el dibujo en la pared que un incipiente artista hizo de su esposa *Helen* (Elizabeth Taylor), *Charlie* empieza a recordar. La rememoración, acentuada por el comentario que le hace el propietario del bar, *Maurice* (Kurt Kaszner) –“nos lo pasamos muy bien entonces”-, le transporta a los días luminosos de la liberación de París, cuando era reportero de un periódico del ejército norteamericano, conoció a *Marion Ellswirth* (Donna Reed) pero se enamoró de la hermana de ésta, *Helen*.

Brooks intentó en la medida de lo posible trasladar el retrato de los efervescentes años veinte habitual en Fitzgerald a otro tiempo, otras tristezas, otras victorias y otras resacas. Después de la guerra, todo el mundo tiene derecho a divertirse. No lo dice *Charles* sino el padre de *Marion* y *Helen*, *James Ellswirth* (Walter Pidgeon convertido en clarividente arquetipo fitzgeraldiano), pero los dos personajes masculinos coinciden en que el whisky solo, y el agua para los peces. Ese es el lema del nuevo mundo que está por llegar, completado, desde el punto de vista económico, por el petróleo, la salsa que Dios puso en Texas y que permite a los *Ellswirth* respirar sobradamente tras años de

crisis y penurias. *Helen*, aunque se casa con *Charles*, un aspirante a novelista que tiene un mísero sueldo como reportero, siempre ha soñado con maridos ricos. *Marion* impone de vez en cuando una cierta lógica. Para los *Ellsworth*, en definitiva, lo que cuenta no es lo que se tiene, sino lo que se debe. Los inicios en la relación entre *Helen* y *Charles* son mejores, desde la óptica de Brooks, que las frustraciones y separaciones que han de venir. La secuencia en que se besan por vez primera junto al Arco de Triunfo recién iluminado es muy bella, contagiados por los cantos de la gente y los fuegos artificiales, la mirada enamorada de *Helen* (Elizabeth Taylor está muy bien en esta primera parte) y la fascinación en los ojos de *Charles* (el opaco Van Johnson se supera algo a sí mismo).

Lejos del resplandeciente Technicolor de la época, el color de **LA ÚLTIMA VEZ QUE VI PARÍS** resulta muy contenido, apenas sin azules, rojos y verdes más allá del tapiz verde de la pista del hipódromo, el tardo escarlata de un café o las flores en un mercado, y tampoco son rosas rojas o brillante claveles, sino violetas de color discreto. En la gama escogida por Brooks de marrones, grises, beiges, negros y amarillos queda amortiguada la supuesta euforia de los tiempos retratados. La sombra de la silenciosa *Marion* es la única que se tensa en estos primeros momentos de euforia individual y colectiva. Un instante de felicidad se convierte en un gesto contrariado de dolor y desdén: *Helen* y *Charles* se comprometen, también *Marion* con *Claude* (George Dolenz); *Charles* se acerca para felicitar a su inminente cuñada, y *Marion*, aún enamorada de él, gira enérgicamente la cara cuando va a darle un beso en la boca. Después, el tiempo pasa y deja un rastro de indolencia que se acrecienta a medida que avanza el metraje. Se repiten los planos de *Charles* escribiendo manuscritos de novelas que son rechazados uno tras otro, y Brooks condensa cinco años de la historia de esta manera, desde el nacimiento de la hija, *Vicky* (Sandra Descher), hasta que se cumplen cinco años del fin de la guerra: decenas de papeles arrugados que van de la máquina de escribir a la papelera. El fantasma de la Literatura, o el fracaso de la misma, hace acto de presencia de manera brutal. Los *Ellsworth* se han vuelto ricos gracias al petróleo, pero a *Charles* le siguen rechazando sus novelas.



Empieza entonces el proceso autodestructivo característico de Fitzgerald, el coqueteo provocador con otras mujeres, el consentimiento de que su esposa flirtee con otros, el desapego y la muerte del amor cuando París ya ha dejado de ser una fiesta. *Helen* quiere volver a América para salvar su matrimonio, como ocurre en “Suave es la noche”, pero ya nadie tiene lo que quiere o lo que creyó querer. Una noche, *Helen* regresa a casa y no puede entrar porque *Charles*, borracho, ha echado el pestillo de la puerta y no la oye. Ella cree que no quiere volver a verla más y vaga por las calles nevadas de París con un liviano vestido de fiesta. *Helen* muere de pulmonía y, entonces, *Charles* descubre que no tiene lo que más necesita, su hija, *Marion* no tendrá jamás el amor de *Charles* y *Claude* sabe que no tendrá más que el cariño de *Marion*. El final feliz, con el reencuentro inimaginable para Fitzgerald entre *Charles* y su hija y el perdón de *Marion*, no endulza la amargura de un relato que el escritor concluyó de esta manera: “No volvería a ser joven, lleno de las mejores ideas y los mejores sueños, solo suyos. Estaba absolutamente seguro de que *Helen* no hubiera querido que estuviese tan solo”.

De la cosecha de Brooks está una directa equiparación entre el personaje de *Charles* y el propio Fitzgerald, más allá de los efluvios del alcohol y las neurosis varias que les atenazan. El padre de *Helen* y

Marion le dice que el secreto del éxito literario reside en la mediocridad. Fitzgerald nunca triunfó como novelista aunque sí cotizó como escritor de relatos para las revistas ilustradas más importantes de la época. En la carrera de *Charles* se da la misma paradoja. Cuando logra publicar su primera novela y es un éxito moderado -también lo fue la primera de Fitzgerald, “A este lado del paraíso”-, entonces le contratan para escribir cuentos y relatos en las revistas.

Aunque **LA ÚLTIMA VEZ QUE VI PARÍS** se distancia mucho de “Babylon Revisited” y el estudio edulcoró por la vía sentimental buena parte de la historia, la película de Brooks es un retrato bastante acertado de Fitzgerald como personaje superado por el mundo en el que vivió (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, dossier “Francis Scott Fitzgerald: films hermosos, films malditos”, rev. Dirigido, febrero 2009.

(...) Existe consenso en torno a que Metro-Goldwyn-Mayer, el Estudio hollywoodense del período clásico más conocido por su conservadurismo y puritanismo, puso muchas trabas de corte moral (y moralista) al guion de **LA ÚLTIMA VEZ QUE VI PARÍS**, adaptación del cuento de Francis Scott Fitzgerald “Babylon Revisited” (1931), conocido entre otros títulos en castellano por los de “Babilonia revisitada” y “Regreso a Babilonia” (existe una recopilación española de este y otros cuentos de Fitzgerald bajo ese último título a cargo de Debolsillo, 2015). Metro exigió un cambio de título, a fin de que el público no pensara que se trataba de otra película bíblica, tan frecuentes en la década de 1950; es curioso, por cierto, y seguramente casual, que, en un momento del film, el personaje de *Helen Ellswirth* (Elizabeth Taylor) haga una referencia verbal a... “Ben-Hur”, se supone, la novela de Lew Wallace o la versión silente de Fred Niblo, no la sonora de William Wyler de 1959 que todavía no se había rodado; burla burlando, Wyler fue uno de los primeros interesados en llevar al cine “Regreso a Babilonia”, con Gregor Peck en el principal papel masculino; un proyecto anterior del productor Lester Cowan



pensaba reunir a Cary Grant y Shirley Temple haciendo de padre e hija. También fue una imposición el cambio de época del relato, el final de la Primera Guerra Mundial y la década de 1920 del original literario por la segunda posguerra mundial en la película. El libreto, escrito por Julius J. y Philip G. Epstein y Richard Brooks, suavizó notablemente todo lo relativo a la desenfrenada vida nocturna de la pareja protagonista, la mencionada *Helen Ellsworth* y *Charlie Wills* (Van Johnson), hasta el punto de pasar por encima de que uno de los amantes ocasionales de *Helen* -el único que llega a verse en el film-, *Paul* (un debutante Roger Moore), es un gigoló. También fue una exigencia de producción la introducción de un “final feliz”: como explica al respecto Sergi Sánchez, “*al contrario que en el cuento de Scott Fitzgerald, que concluye sin esperanzas definidas para su protagonista, LA ÚLTIMA VEZ QUE VI PARÍS se acaba con la reunión de padre e hija después de que Marion acceda a darle la custodia a Charlie. Es un final improbable y precipitado, que convierte en feliz*

lo que debería haber sido la triste crónica de una generación perdida que quiso recuperar el tiempo y no hizo más que perderlo”.

De todas las aproximaciones de Richard Brooks al melodrama, acaso sea **LA ÚLTIMA VEZ QUE VI PARÍS**, si no la más convencional, al menos sí una de las más estereotipadas. A pesar de la buena labor de sus intérpretes -con menciones especiales para un sensible Van Johnson, unos siempre magníficos Donna Reed y Walter Pidgeon, y una excelente Eva Gabor-, el conjunto resulta más irregular de lo deseable con consecuencia de la extraña desigualdad de tonalidad dramática existente entre la primera mitad de la trama y la segunda. En esa primera parte, se nos presenta a *Helen* como una joven frívola, alegre y extravertida, amiga de las fiestas y la vida nocturna en general, siguiendo el ejemplo de su padre, *James Ellswirth* (Pidgeon); nada que ver con su hermana, la mucho más seria e introvertida *Marion*. *Charlie* se enamora perdidamente de *Helen* y acaba casándose con ella, para desgracia de *Marion*, que está secretamente prendada de él y que, a su vez, termina casándose con *Claude* (George Dolenz), un buen amigo de *Charlie*. El matrimonio de este último con *Helen* va viento en popa, a pesar de que *Charlie* dedica los cinco primeros años de vida en común a intentar hacer realidad su sueño de ser escritor y vivir de la literatura escribiendo hasta tres novelas, todas ellas, para su desesperación, sistemáticamente rechazadas por las editoriales a las que se las ofrece. Mientras tanto, y a pesar de ser ya madre de una niña, *Vicki* (Sandy Drescher), *Helen* no ha dejado de salir prácticamente todas las noches a divertirse, algo que *Charlie* acepta de buen grado, siendo consciente de que su esposa es como es y que, a pesar de esa existencia disipada -por más que, insisto, la película pasa completamente por alto la posibilidad de que *Helen* le sea habitualmente infiel a *Charlie* cada vez que se va de juerga-, se mantiene leal a su relación de pareja con su marido, al menos, en lo que a la fortaleza de su matrimonio y a su paternidad compartida se refiere, pues tampoco descuida la educación de su hija.

Sin embargo, todo este planteamiento es subvertido en la segunda parte del relato. Los protagonistas acceden a un estatus económico más confortable y adinerado gracias a que unos viejos



pozos de petróleo propiedad de los *Ellswirth* por fin han empezado a dar crudo tras años de aparente sequía. Es entonces cuando *Charlie*, en parte comprensiblemente decepcionado por los continuos rechazos de las editoriales a sus manuscritos, imprime un giro a su existencia dándose al alcohol, al mismo tiempo que es ahora *Helen* la que parece, por así así decirlo, “sentar cabeza”, y se pone al frente de la pareja, intentando que *Charlie* recupere la ilusión por escribir y que deje la bebida que le está destrozando. El problema es que la conversión de *Helen* de joven casquivana a esposa preocupada por su marido e hija, y la de *Charlie* de persona responsable a alcohólico casi incontrolable, en ningún momento se entienden por completo. Podemos hallar una justificación a esos repentinos cambios de actitud de los protagonistas en función del hecho de que la principal parte de la trama está construida alrededor de un larguísimo flashback que recrea los recuerdos de *Charlie*. Al principio del film, el protagonista masculino regresa a París desde sus Estados Unidos natales, donde ha vivido los

dos últimos años; una foto en el local de *Maurice* (Kurt Kasznar), tomada el día de la liberación de la capital de Francia del yugo de los alemanes, da pie -muy convencionalmente- al mencionado flashback, en el cual *Charlie* recuerda toda su vida junto a *Helen* en París; por lo tanto, podemos pensar, siendo benévolos, que estamos asistiendo a la puesta en imágenes de una serie de recuerdos del protagonista masculino “deformados” por el paso del tiempo. Puede verse así, pero en esta ocasión el resultado no es demasiado convincente.

No obstante, y aunque sea de manera paradójica, los mejores momentos de **LA ÚLTIMA VEZ QUE VI PARÍS** residen, precisamente, en una de las imposiciones de la Metro: el “final feliz”. Una vez concluido el flashback de sus recuerdos de *Helen*, *Charlie* se presenta en la vivienda de *Marion* y *Claude*, quienes tienen a su cargo la custodia de *Vicki* desde la muerte, dos años atrás, de *Helen*, y suplica a *Marion* que le deje llevarse a la niña a América: estas escenas finales hacen gala de una fuerza y una sensibilidad dramática realmente notables (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “Richard Brooks adaptador: Fitzgerald, Dostoyevski, Conrad & Capote”, en estudio “Richard Brooks”, rev. Dirigido, septiembre 2023.

“Todo americano piensa que si no engaña a nadie, si no peca demasiado, llegará a ser un buen tipo, un tipo honesto, que tal vez ganará la lotería o, quién sabe, se casará con la hija del jefe. Por el contrario, si no tienes éxito, si te meten en la cárcel, si eres desgraciado, si eres pobre, es probablemente porque has pecado (...) Es más fácil tragarse eso que admitir como causa de una depresión una estructura económica débil. Y esta mentalidad proviene de que el americano está convencido de que su país es el más grande, el mejor del mundo”. Las mejores películas de Richard Brooks obedecen a esta definición de la identidad americana, que podría coincidir con lo que dice ese pensador turista, el francés Jean Baudrillard, que ve en América el lugar de la utopía realizada, esa utopía que le ha dado la espalda a los orígenes porque la memoria da pereza y la actualidad

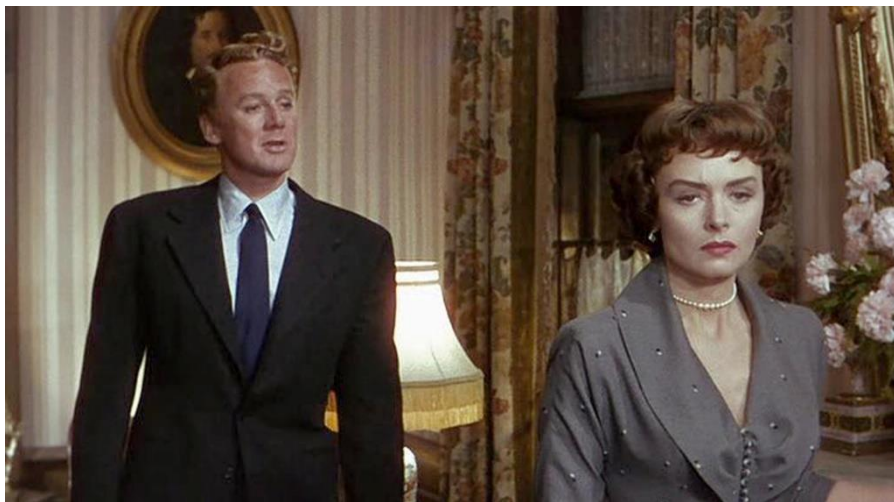


perpetua de los signos ordena su conciencia. Americano hasta la médula, Brooks se empeñó en dar testimonio de las grietas de esa utopía, que habla, sin necesidad de doblajes, el idioma de la modernidad, ese idioma que intenta camuflar torpemente sus tartamudeos y palabras malsonantes, los defectos de su jerga tan cándida como segura de sí misma (...).

Pocas películas suyas ilustran posturas más distintas – y, paradójicamente, más cercanas- que **LA ÚLTIMA VEZ QUE VI PARÍS** y **A sangre fría** (1967) a la hora de cartografiar la vida violenta de los ricos y los pobres americanos – los “hermosos y los malditos” que titularon una novela de Scott Fitzgerald- , su ingenuidad inasequible al desaliento, su anhelo de esperanza un tanto ciego, su fe en un sueño que soñado por cualquier otro se diluiría en palabras escépticas. Ambas películas nacen de un intento de explicar América en momentos de crisis económica y/o ideológica: la inestable posguerra y los combativos años 60 son más que un telón de fondo para dos historias de amor (**A sangre fría** también lo es, a su modo)

que parecen ocupar los dos lados de un mismo espejo, como el cristal limpio y que refleja (**LA ÚLTIMA VEZ QUE VI PARÍS**) necesitara su reverso opaco (**A sangre fría**) para evidenciar por comparación su dimensión de desafortunado borrador del ensayo definitivo sobre América que Brooks rodaría perdido en las carreteras de Kansas, allí donde los desclasados cantan canciones antes de matar a los inocentes. El abismo que separa a una de otra película demuestra que Brooks entendía mejor a los pobres que a los ricos, a los auténticos marginados que a los que fingen serlo.

Su vida fue una fiesta al aire libre amenazada por la lluvia, de la que poco a poco, por miedo o por vergüenza, se marchan todos los invitados. Quizás por eso su literatura transitaba espacios que un día estuvieron llenos de gente y globos y confeti, como si su mirada solo pudiera examinar un pasado que parecía mejor, un espejismo, una ola que se retira para abandonar los restos de un naufragio. No es extraño, pues, que “Babilonia revisitada”, que Francis Scott Fitzgerald publicó el 21 de febrero de 1931 en el “Saturday Evening Post”, empiece con la visita a un lugar que ya no es más que un cementerio de brindis pretéritos, el hotel Ritz. No hacía mucho que a su esposa Zelda le habían diagnosticado una esquizofrenia y había ingresado en un sanatorio en Suiza. La hermana de Zelda, Rosalind, y su esposo, el banquero Newman Smith, creyeron firmemente que la enfermedad mental de Zelda era culpa de la vida disoluta que había llevado con Scott, e intentaron quitarle al escritor la custodia de su hija. Rosalind le escribió una carta en la que le acusaba de maltratar a su hermana: *“Yo preferiría ahora que ella se muriera antes que recuperarse con el único objeto de volver al alocado mundo que vosotros mismos os habéis forjado”*. Casi palabra por palabra, la amargada *Marion Peters* del cuento repite ese cruel reproche cuando *Charlie Wills*, que provocó la muerte de su esposa *Helen*, vuelve a París un año y medio después de haber destruido su vida para recuperar a su hija *Honor*. La Babilonia del título se refiere, por un lado, a esa ciudad mesopotámica que había olvidado a Dios en su celebración del lujo impío del mundo, de la que el París de los años veinte parece un claro reflejo, y por otro,



al pasado del protagonista, paraíso del caos y la confusión que reverberan sobre todos los lugares a los que regresa, ahora observados desde la conciencia reformada de un hombre nuevo al que se le censuran sus ganas de empezar desde cero. Ese pasado está fuera del encuadre del relato, pero tiene un enorme peso específico en el destino presente del protagonista: evocada en una tercera persona que parece una primera, la vida loca de *Charlie Wills* es la ruina sobre la que se edifica la historia de una resurrección ensombrecida por el recuerdo de una muerta (*Helen*), la irrupción de dos fantasmas (*Lorraine Quarles* y *Duncan Shaeffer*, amigos de juergas nocturnas de antaño) que el propio *Wills* invoca sin querer darse cuenta y la condena de una cuñada intolerante prejuiciosa que no sabe perdonar.

Nueve años después de su publicación, y durante su tercera estancia en Hollywood, en 1940, Scott Fitzgerald recibe la oferta de adaptar “Babilonia revisitada” para el cine. Su currículum en la fábrica de sueños es de pesadilla: pulió los guiones de **Un yanqui en Oxford** (Jack Conway, 1938) y **Lo que el viento se llevó** (Victor Fleming, 1939) sin aparecer en los créditos, y vio como sus libretos para **María Antonieta** (W .S Van Dyke, 1938), **Mujeres** (George Cukor, 1939) y **Madame Curie** (Mervyn LeRoy, 1943) eran rechazados por los estudios. Solo llegó a firmar el guion de **Tres**

camaradas (Frank Borzage, 1938) junto a E. E. Paramore. Hollywood le ayudó a pagar las facturas, y punto: Hollywood era “*un lugar espantoso... saturado de un espíritu humano situado a un nuevo y bajo nivel de envilecimiento*”. Por eso cuando el productor Lester Cowan le convenció para convertir el relato en un largometraje, Scott vio la oportunidad de resarcirse de todos los fracasos acumulados en diez años de diferencias irreconciliables con la industria del cine. Aprovechó la escritura de “Cosmopolitan”, que así se titulaba su adaptación, para trabajar sobre la técnica del punto de vista que tan buenos resultados le había dado en “El gran Gatsby”. Tal como cuenta Aaron Latham en su crónica de los días hollywoodenses de Scott Fitzgerald, era muy importante para el escritor reflejar, desde las indicaciones técnicas del guion, el contraste entre el punto de vista de la edad adulta y de la infancia, a menudo concentrado en un mismo plano y expresado en la oposición imagen-sonido. “*Cosmopolitan extrae su complejidad y riqueza moral de los dos puntos de vista, el infantil y el adulto, y sin embargo la acción de la escena final tiene por objeto borrar las distancias entre el padre y la hija, tan bellamente retratadas a lo largo de la mayor parte del argumento*” explica Latham. “*En resumen, el padre debe aprender a ver a través de la cámara de la hija. Cuando lo haga, solo habrá un nivel, solo un punto de vista, y la historia habrá llegado a un final feliz*”.

Si la relación entre “Babilonia revisitada” y el ingreso de Zelda en un psiquiátrico era evidente a pesar de permanecer en un discreto fuera de campo, “Cosmopolitan” era, en mayor medida, un autorretrato a la vez cruel y benevolente, patético y lleno de esperanza. Lo que estaba haciendo Scott es recordar el colapso que, el 13 de septiembre de 1935, le sumió en un estado depresivo que olía a licor y a colillas mal apagadas. Recordándolo lo exorcizaba, aunque su estado mental mientras escribía a dos manos “El último magnate” y “Cosmopolitan” no era mucho mejor que el de cinco años atrás. Era más probable pillarlo en una borrachera violenta, en la que los objetos y las personas de su entorno corrían el peligro de acabar rotos en pedazos, que en una sobriedad que le impedía trabajar. De ahí que “Cosmopolitan” se convirtiera, en palabras de Latham, en “*la historia*”

de su propio derrumbamiento”. Era, también, inevitable que ese derrumbamiento emocional fuera el reflejo especular de otro crack, el del 29, que ya estaba muy presente en el relato original. Por lo demás, “Babilonia revisitada” y “Cosmopolitan” solo compartían premisa: *“La situación básica, el problema, es en ambas historias el mismo: el padre está separado de su hija. Pero en el relato el padre sabe desde el principio lo que quiere: que vuelva su hija. Por el contrario, el guion es verdaderamente la historia de cómo el padre llega a descubrir la necesidad de su hija (...). La lección más importante que aprende Wills de su hija es que proteger lo que queda es más importante que llorar por lo que se ha perdido*”. El escritor que estaba convencido de que la vida americana no admitía segundas oportunidades estaba haciendo el primer paso para pensar lo contrario: si gran parte de la obra de Scott es la crónica de un estilo de vida que está condenado a la desaparición, un poco como en “El gatopardo” lampedusiano o en **Confidencias** (Luchino Visconti, 1974) pero con el seco burbujeo del champán como telón sonoro, “Cosmopolitan” se ofrecía conjugada en presente de indicativo, como si el pasado solo fuera un sueño vago, que es imposible recordar con certeza.

A Scott Fitzgerald le preocupaba mucho que el protagonismo de la niña endulzara el tono de la película. *“Cualquier intento por realzar los sentimientos de las primeras escenas poniendo discursos sensibleros en boca de los personajes*”, le escribía a su productor, *“perjudicará la fuerza del conjunto (...) Por eso, se implora a todo el que tenga contacto con el guion que recuerde que es una pieza dramática, y no una historia familiar y casera*”. Lester Cowan, que tenía previsto producir la película junto a su socia Mary Pickford, quería a Cary Grant y Shirley Temple como protagonistas, y aunque se iniciaron las negociaciones con la millonaria niña prodigio y con el director previsto, Garson Kanin, la película nunca llegó a buen puerto. Cowan vendió los derechos y, en diciembre de 1951, apareció la noticia de que los gemelos Epstein, que aún gozaban de la resaca del Óscar por el guion de **Casablanca** (Michael Curtiz, 1942), serían los nuevos guionistas. En noviembre de 1952 se anunció que William Wyler dirigiría la película para Paramount con Gregory Peck como

Charlie Wills. En 1953 Metro Goldwyn Mayer compró los derechos del guion, y compró, también, un libro del periodista Elliot Paul sobre expatriados en Francia titulado “La última vez que vi París”. De este último solo se conservó el título. “*(Dore) Schary pensaba que toda película ambientada en los años veinte sería un desastre financiero (...). Esta es una de las razones por las que LA ÚLTIMA VEZ QUE VI PARÍS no vale gran cosa. La razón principal es que los altos jefes de los estudios en aquella época eran demasiado sentimentales. Pero no puedo censurarles: las gentes del estudio tenían su política. Nunca debí aceptarla. Es demasiado sentimental. No es Scott Fitzgerald ni ningún otro*”. No es casual que estas palabras de Richard Brooks coincidan casi literalmente con las del autor de “Babilonia revisitada” cuando le expresaba al productor Lester Cowan su miedo a una puesta en escena en exceso sentimental de “Cosmopolitan”. Brooks, que firmaba con ella, la sexta película del contrato que le ataba con Metro, se había dado cuenta de que uno de los principales problemas del guion de los Epstein era que éstos, obligados por Schary, habían prescindido de los dos ejes narrativos del relato de Scott Fitzgerald esto es: 1) el contexto histórico se había desplazado de los glamourosos años veinte, fracturados por el crack bursátil, a la inmediata posguerra, y 2) el protagonismo de la niña quedaba substituido por el protagonismo de *Helen*, la esposa de *Charlie Wills*, y con él la película se convertía en un vehículo de lucimiento para una estrella, Elizabeth Taylor, que aún no había tenido oportunidad de demostrar su talento dramático.

Lejos del Ritz del cuento, **LA ÚLTIMA VEZ QUE VI PARÍS** empieza en el café “Dingho”, centro de reunión de la bohemia de la posguerra durante lo que parece una larga retahíla de noches de pastís y de jazz. *Charlie Wills* (Van Johnson) llega al citado café y, después de una amistosa conversación con el camarero, observa la pintura de una mujer que le evoca el recuerdo de su llegada a París el día de la Liberación, día en que conoció a las dos mujeres que iban a cambiar su vida, *Marion* (Donna Reed) y *Helen*. Es un segmento narrativo que se desarrolla en un larguísimo flashback, que ocupa más de dos tercios de la película y que viene a ser la ampliación del campo diegético de “Babilonia revisitada”. La presentación de las dos hermanas establece



con claridad la oposición de sus caracteres (*Marion* es estricta y reservada, *Helen* es atrevida y expansiva) y apunta la formación de un triángulo amoroso que los hermanos Epstein olvidan en estado larvario. Si la tensión sexual entre *Charlie Wills* y *Marion*, y la rivalidad de ésta con *Helen*, sirven como motor de la acción, no es menos cierto que es un motor-espejismo: *Marion* desaparece por completo de la película hasta que, en el tramo final, el más fiel al original de Scott Fitzgerald, volvemos a verla, reticente devolverle la niña *Charlie* hasta que su marido le hace notar, en una secuencia en la que Brooks demuestra su dominio de la dirección de actores y de la importancia de la posición de estos en el plano, que está actuando movida por el rencor y no por amor a su hermana muerta o devoción a su sobrina *Vicki* (Sandy Descher).

No puede decirse que los gemelos Epstein ignoraran por

completo “Cosmopolitan”. De hecho, la película es la crónica de un descenso a los infiernos, y haber convertido a *Charlie Wills* en periodista y escritor fracasado evidencia la identificación, un punto malévola, con el Scott Fitzgerald que tenía que escribir para revistas y venderse a Hollywood para pagar sus deudas. Queda patente la gran paradoja del sueño americano: la suerte del petróleo hace ricos a los *Wills*, que pueden entregarse a la opulencia de la *dolce vita* parisina sin tener que pensar en su cuenta de gastos, pero los manuscritos de *Charlie* son rechazados sistemáticamente por las editoriales. El día de la Liberación, *Helen* cita a Thomas Wood (“*Ya no puedes volver a casa*”) y confiesa: “*Vamos a vivir como si siempre fuera el último día*”. Es una máxima muy scottfitzgeraldiana, que parece llevar implícita una huida hacia ninguna parte, pero que la película ilustra sin apenas intensidad dramática. No queda nada de la fusión de puntos de vista que el autor de “El gran Gatsby” había trabajado tan minuciosamente en “Cosmopolitan”. Todo lo recuerda *Charlie*, pero no hay ni una sola imagen que se proyecte desde sus ojos. Richard Brooks resuelve la mayoría de las escenas desde la neutralidad de un plano medio que denuncia su indiferencia hacia unos personajes a los que no hace demasiado esfuerzo por comprender. El vacío irreprimible que nace entre el plano-contraplano de *Charlie* y *Helen*, cada vez más separados, no tiene ninguna correspondencia en la puesta en escena. Ni siquiera los actores parecen creerse demasiado el papel que les ha tocado en suerte: quizás Walter Pidgeon sea el que más entienda a su personaje, el que mejor modula la frivolidad congénita de ese padre y suegro que, a sus años, no soporta perderse ninguna fiesta. En definitiva, Richard Brooks no tuvo libertad de escritura: la película parece moverse entre las discretas exigencias del producto de estudio sin que en ningún momento haya espacio para el destello de genio.

Probablemente, la única secuencia memorable se desarrolla en la puerta de entrada de la casa de los *Wills*, cuando la decadencia de *Charlie* llega al punto más bajo de su relación con *Helen*. Es la única en que Richard Brooks consigue utilizar los elementos manieristas del melodrama clásico -las escaleras donde se queda dormido el esposo borracho, el rojo escarlata del vestido de *Helen*- para ilustrar a la vez



un abandono y un preludio de muerte. Después de darse cuenta de que su nuevo pretendiente (Roger Moore) prefiere tenerla como amante antes que como esposa, *Helen* vuelve a casa bajo una lluvia torrencial. Cuando llega, la puerta está cerrada. *Charlie* ha puesto el cerrojo. *Helen* llama pero su marido no la oye. La secuencia recuerda el final de **La heredera** (1949), aunque Brooks evita la enfática puesta en escena de William Wyler: al plano cenital de Montgomery Clift golpeando la puerta que Olivia de Havilland nunca le abrirá le corresponde un hermoso movimiento de grúa que precede a la marcha de *Helen* por un paisaje nevado, una gota de sangre escarlata derramándose. La pulsión de muerte se carga de expresividad cuando a su portadora se le niega la protección del hogar: es entonces cuando pensamos que Brooks, con la ayuda de Joseph Ruttenberg (que ese mismo año firmó la fotografía de la gran **Brigadoon**, (Vincente Minnelli, 1954) y de Elizabeth Taylor (que, según sus biógrafos, insistió en llevar el vestido rojo en esa escena), podría haber formado parte de la liga de los estilistas extraordinarios formada por el Joseph L. Mankiewicz de **La condesa descalza** (1954), el Vincente Minnelli de **Gigi** (1958) o **Como un torrente** (1959) o el Douglas

Sirk de **Solo el cielo lo sabe** (1955) y **Tiempo de amar, tiempo de morir** (1958) si hubiera sido un director menos brusco, menos realista, más sensible con las exigencias del melodrama. Si el color, como bien dice Deleuze, es el afecto mismo, la conjunción virtual de todos los objetos que el color capta, el rojo de *Helen* absorbe hasta tal punto el rechazo de su marido que de ser símbolo de la pasión pasa a ser símbolo de muerte. Que *Helen* muera abre una fisura en el relato, culpabiliza al narrador y lo condena, en la última parte del film, a buscar su redención. Al contrario que en el cuento de Scott Fitzgerald, que concluye sin esperanzas definidas para su protagonista, **LA ÚLTIMA VEZ QUE VI PARÍS** se acaba con la reunión de padre e hija después de que *Marion* acceda a darle la custodia a *Charlie*. Es un final improbable y precipitado, que convierte en feliz lo que debería haber sido la triste crónica de una generación perdida que quiso recuperar el tiempo y no hizo más que perderlo (...).





Selección y montaje de textos e imágenes:
Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine
“Eugenio Martín”. 2025

Agradecimientos:
Ramón Reina/Manderley
Imprenta Del Arco
Miguel Carrera Garrido (Aula de Literatura /
Cátedra “Federico García Lorca”
Área de Medios Técnicos Espacio V Centenario
(Antonio Ángel Ruiz Cabrera)
Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón,
Alba María Espinosa & Jairo Morata)
Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol)
Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)
Redes Sociales (Isabel Rueda)
M^a José Sánchez Carrascosa

In Memoriam
Miguel Sebastián, Miguel Mateos,
Alfonso Alcalá, Juan Carlos Rodríguez,
José Linares, Francisco Fernández,
Mariano Maresca & Eugenio Martín

Organiza:



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

**Aula de Literatura / Cátedra “Federico García Lorca”
Cine Club Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín.”**

Síguenos en Facebook, X (Twitter) e Instagram

LAMADRAZA.UGR.ES