



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

NOVIEMBRE 2025

**MAESTROS DEL CINE MODERNO (XII):
ROBERT MULLIGAN (1a parte)
-en el centenario de su nacimiento-**



Organiza:

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

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 2025-2026, cumplimos 73 (77) años.

NOVIEMBRE 2025

**MAESTROS DEL CINE MODERNO (XII):
ROBERT MULLIGAN (1a parte)
-en el centenario de su nacimiento-**

NOVEMBER 2025

*MASTERS OF MODERN FILMMAKING (XII):
ROBERT MULLIGAN (part 1)
-on centenary of his birth-*

Martes 4
PERDIDOS EN LA GRAN CIUDAD
(The rat race, EE.UU., 1960)

Viernes 7
CAMINO DE LA JUNGLA
(The spiral road, EE.UU., 1962)

Martes 11
MATAR UN RUISEÑOR
(To kill a mockingbird, EE.UU., 1962)

Viernes 14
AMORES CON UN EXTRAÑO
(Love with the proper stranger, EE.UU., 1963)

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

**Todas las PROYECCIONES A LAS 21 H.
en SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V CENTENARIO
(Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo**

Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” no 81

Miércoles 12 17 h.

EL CINE DE ROBERT MULLIGAN (I)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

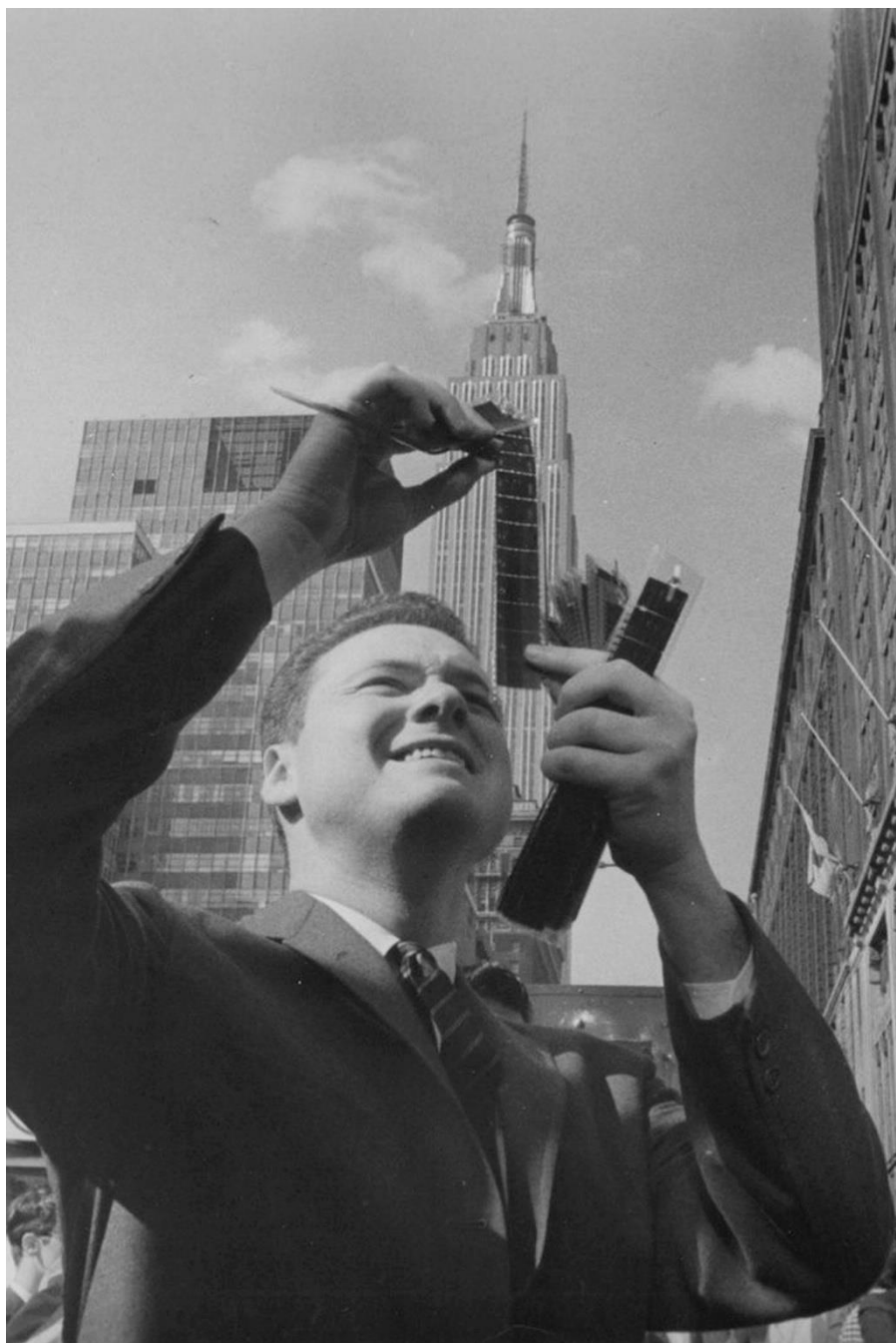
Entrada libre hasta completar aforo

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*







*“Si la realización de una película
no es una experiencia personal para ti,
cómo podrá serlo para al público”.*

Robert Mulligan

(...) Hijo del mítico barrio del Bronx neoyorquino, **ROBERT MULLIGAN** nació el 23 de agosto de 1925. Su padre era un agente del cuerpo de policía, y desde un principio, procuró alejarlo de los ambientes marginales y estudió, durante un tiempo en la Academia de St. Anne para hacerse sacerdote. Ante los acontecimientos bélicos de la época, el joven Mulligan ingresó en la Unidad de Radiotelegrafistas de la Marina. Después de una larga temporada, Mulligan volvió a Nueva York donde empezó a trabajar como auxiliar del rotativo “The New York Times”, labor que compaginó con sus estudios de periodismo y de literatura en la Universidad de Fordham. Mientras hacía tareas de mensajero para la CBS, conoció a un directivo de la cadena televisiva, Robert Stevens, que le haría debutar en el medio como ayudante de producción y de dirección en el año 1950.

Unos años más tarde, Mulligan ya se consolidaría como realizador de series de misterio (“Suspense”), dramáticos (“Philco Goodyear Playhouse”, “Alcoa Goodyear”) y de programas informativos. Entre las numerosas adaptaciones televisivas que realizó Mulligan, sobresalen “David Copperfield” e “Historia de dos ciudades”, de Charles Dickens, “The cattered affair”, de Paddy Chayefsky (llevada al cine por Richard Brooks y nunca estrenada en nuestro país), o “The member of the wedding”, de Carson McCullers. Curiosamente, dos de las adaptaciones que realizó Mulligan sirvieron como material de partida para el debut de Martin Ritt y Arthur Penn: **Donde la ciudad termina** (según “A man is ten feet tall”) y **El zurdo** (basada en “The death of Billy the Kid”), respectivamente.

Las incursiones de Mulligan en el teatro suponen un escaso número de aportaciones como director escénico, e hizo su debut en un drama de Speed Larkin, “Comes a day”, interpretado por George C. Scott, Judith Anderson y Brandon De Wilde. Robert Mulligan encontró en un joven productor llamado Alan J. Pakula (1928-1999),



el hombre clave de la carrera cinematográfica del prestigioso director de la CBS. (...) Es imposible entender el cine de Robert Mulligan sin la relación profesional que mantuvo con Pakula, quien ya colaboró con él en su primera película, **El precio del éxito**, en 1957, una historia sobre un jugador de béisbol interpretado por Anthony Perkins, en la que también aparecía Karl Malden. Después llegaron seis títulos más que consagraron esta pareja cinematográfica, que incluso fundó una productora. Sin duda, el título de más éxito tanto de crítica como de público que realizó este dúo fue **MATAR UN RUISEÑOR**. (...) Pakula devino su *alter ego* (parecido al tándem Edward Lewis-John Frankenheimer) hasta que el productor se pasó a la realización. Alan J. Pakula sintetizaba la unión con Mulligan manifestando “*que sucedió porque nos llevábamos muy bien. Nuestros puntos de vista coincidían con frecuencia y esto nos llevó a colaborar durante un cierto tiempo. Mi intención era producir películas también con otros realizadores, pero no se produjo la oportunidad, por esto me hace mucha gracia*”



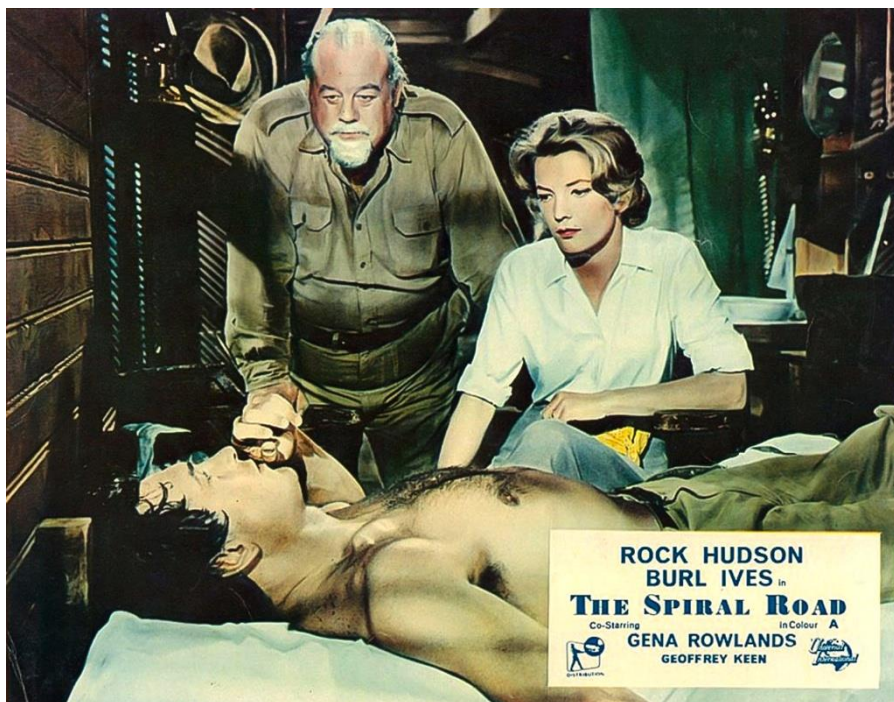
cuando algunas revistas me llaman el productor titular de Robert Mulligan”.

(...) La amistad de Pakula llevó a Robert Mulligan a trabajar en numerosas ocasiones con el compositor Elmer Bernstein, amigo personal del productor. La ironía es que, a pesar de colaborar en seis películas con Bernstein, el Oscar a la mejor música se lo daría Mulligan a Michael Legrand por su colaboración en **Verano del 42**. Aunque la filmografía de Mulligan no es muy extensa, el realizador repitió con especialistas de la talla de Robert Surtees en la fotografía o de Edith Head en el vestuario en muchas de sus películas. Y lo mismo le sucedió con algunos actores. Con Lou Frizzell trabajó en cuatro películas, y con Natalie Wood, la inolvidable *María* de **West Side story**, en otras dos. Mulligan fue un espléndido director de actores, gracias a la complejidad emocional de la que dotaba a sus personajes y a la especial sensibilidad con la que manejaba las relaciones personales que aparecían en sus películas. Gina Lollobrigida



(**Cuando llegue septiembre**), Gena Rowlands (**CAMINO DE LA JUNGLA**), Steve McQueen (**Amores con un extraño**), Lee Remick (**La rebelde**), Robert Redford (**La última tentativa**) o Gregory Peck y Eva Marie Saint (**La noche de los gigantes**) son algunos de los grandes actores con los que trabajó.

El cine de Robert Mulligan, que se inició en el mundo de la televisión, tuvo esa influencia en su forma de rodar durante mucho tiempo, especialmente en sus comedias. En su primera etapa dirigió dos películas de este género con Tony Curtis (**PERDIDOS EN LA GRAN CIUDAD** y **El gran impostor**), y posteriormente **Cuando llegue septiembre** con Rock Hudson. La relación de Mulligan con la televisión se entiende mejor con la presencia de su hermano Richard, un conocido actor de comedias para la pequeña pantalla. Aunque el drama fue el género en el que más cómodo se sintió siempre, Mulligan se atrevió incluso con el cine de terror. **El otro**, en 1972, además de suponer un cambio radical con la melancolía de **Verano del 42** (película que le supuso una nominación al Globo de Oro al mejor director), era una más que estimable adaptación de la pri



-mera novela de Thomas Tryon, quien, además, se encargó del guión (...). Mulligan no fue nunca un director especialmente agraciado por el favor del público. Por eso, acabó retirándose del mundo el cine, después de grandes intervalos de tiempo entre sus últimas películas. En los años ochenta solo dirigió dos películas, de más bien escaso éxito. En 1991 cerró su filmografía con **Un verano en Lousiana**, una de sus mejores películas, pero un rotundo fracaso comercial (...).

(...) Sin la repercusión crítica de títulos como **Marty** (Delbert Mann, 1955) o **Doce hombres sin piedad** (Sidney Lumet, 1957), Mulligan fue un cineasta especialmente dotado de una innata sensibilidad, puesta al servicio de la recreación del mundo infantil y adolescente, pero también evidente en el terreno del *noir* (**El hombre clave**) y del drama (**Stony, sangre caliente**). Robert Mulligan y Jack Clayton suponen una actitud común a la hora de decantarse por un material alejado de las modas, las tendencias o las corrientes del



momento. Esta declaración de principios, hace que tanto Mulligan como a Clayton, se les considere fuera de la órbita de los directores más importantes del panorama cinematográfico. Las pequeñas historias sobre la infancia no tienen relevancia a nivel de crítica, y únicamente el paso del tiempo sirve para pulsar una oleada de valoraciones favorables (caso de **MATAR UN RUISEÑOR** o **Suspense**) y abordarlas como si se tratara de directores pretéritos y caducos (...).

Texto (extractos):

*Christian Aguilera, **La generación de la televisión. La conciencia liberal del cine americano**, editorial 2001, 2000*

(...) En diciembre del pasado año falleció Robert Mulligan, cineasta americano. Llevaba diecisiete años sin filmar desde el bello cierre de su filmografía con **Un verano en Louisiana** (*The man in the moon*, 1991). Su carrera abarcó casi treinta y cinco años de cine y unos pocos más en la televisión. Director de un solo film, o quizás de dos, para muchos, su cine ha sido recluido en el baúl de los recuerdos; su figura reducida a una nota al pie más de la “generación de la televisión”, de la que sin embargo fue uno de los miembros más talen



-tosos; y su escritura calificada de discreta y artesanal, al borde de lo inexistente. Son algunos tópicos que le han perseguido. Sin embargo, cualquiera que se tome el tiempo de ver alguna de sus películas podrá notar una habilidad particular para la exploración psicológica de los personajes y la construcción de su deseo; un interés en los procesos de maduración y la pérdida de la inocencia al contacto con la violencia y la muerte; o una exploración nada complaciente de las tensiones que afloran en comunidades o unidades familiares relativamente aisladas.

Mulligan no escribió una sola línea de sus guiones, pero todo ello se ve en forma de planos y contraplanos, en el trabajo con los actores, en la distribución de los puntos de vista, en la dialéctica entre movimientos de cámara y montajes rápidos, en una determinada forma de trazar las panorámicas. Se ve en su estilo de línea clara, no muy aparente, que tiembla y se desequilibra, en algunos puntos y en formas



características, cuando debe lidiar con lo excesivo. Se ve en su trabajo como cineasta.

Atticus Finch (Gregory Peck) le dice a su pequeña hija *Scout* en **MATAR UN RUISEÑOR**: “*Nunca llegarás a comprender a una persona hasta que no veas las cosas desde su punto de vista. Hasta que no logres meterte en su piel*”. Esta necesidad de ocupar el lugar del otro, divisa del cineasta liberal, acaso nos informa de la clave del cine de Mulligan. Frente al otro nos constituimos como sujeto. En ese eje se cifra la construcción del deseo en el plano imaginario, de las fantasías y de los fantasmas. Ése, si se quiere, es el principio del “juego” cinematográfico; el “Gran Juego” que Mulligan llevará al límite en **El otro** (*The other*, 1972). La idea se traduce en un profundo entendimiento del uso del punto de vista subjetivo en el cine. El lugar del otro en **MATAR UN RUISEÑOR** es el de la mirada de los niños desde el palco de los negros cuando acaba de cometerse la injusticia y *Atticus* se retira derrotado, pero el otro es, ante todo, *Boo Radley*, ese



personaje fantasma que se materializa como deseo liberado de justicia absoluta, en el que la pequeña *Scout* se reconoce en un bello plano-contraplano (el otro como espejo) para incorporar la muerte a su orden de cosas, dejar atrás una etapa de la infancia y constituir la experiencia de ver a través de los ojos de otro.

La otredad como principio del terror es lo que está en juego en **El otro**, pero también en **La noche de los gigantes** (*The stalking moon*, 1969), un western despojado, al borde de lo abstracto, que Kent Jones ha relacionado justamente con los de Monte Hellman. En este caso, el otro es una pulsión pura, casi infigurable, un Mal metafísico: un apache llamado “Salvaje” al que prácticamente no vemos en todo el film. Se trata de una sombra que acecha el hogar en construcción; una potencia de muerte. Es el reverso “real” de *Sam Varner* (Gregory Peck), el “otro” padre de la familia mestiza. Lo “salvaje” tiene que ver también con un tabú sexual roto y con una energía liberada que debe ser sometida para posibilitar un orden futuro. **La noche de los gigantes** nos habla también de un cineasta capaz de transitar con soltura por diferentes géneros, del western al melodrama, la comedia

de enredo o el fantástico, aportando ángulos nuevos y profundizando en un discurso propio.

El interés por la psicología profunda aparece en Mulligan desde su primer largometraje: **El precio del éxito** (*Fear strikes out*, 1957), la historia de un ídolo deportivo mentalmente traumatizado por el hecho de ser otro diferente al que quería ser; simplemente para responder a las demandas del padre. Los desajustes identitarios se hacen característicos y retornan en obras como **El gran impostor** (*The great impostor*, 1961), la historia de un farsante que no cesa de devenir en “otros”; o **La rebelde** (*Inside Daisy Clover*, 1965), donde ser otro significa revelar el trabajo del actor. Incluso en una comedia ligera, como era **Cuando llegue septiembre** (*Come september*, 1962), Mulligan baraja con maestría la historia de un acto sexual aplazado y las frustraciones que ello comporta. En este film, en el que la mayoría de los personajes tiene su correspondiente simétrico (como en tantos de los suyos), todos juegan a ser otro u otra cosa aunque, finalmente, como canta Bobby Darin, el juego principal es el de la “multiplicación” (sexual, se entiende).

La sexualidad, relacionada con la iniciación a la madurez o la pérdida de la inocencia, es un aspecto mayor del cine de Mulligan. Se podría decir que es particularmente atrevido en estos puntos; lo que no es poco para un cineasta que ha sido tachado de “extemporáneo”. En este sentido, dos películas importantes son **Verano del 42** (*Summer of 42*, 1972) y **Un verano en Louisiana**. Films insulares (con sus pequeñas comunidades aisladas) y situados en el pasado, fueron percibidos como nostálgicos aunque más bien exploran, de manera evidente, las sombras que subyacen a los paraísos de la adolescencia y la violencia que comporta la liberación de la energía sexual incipiente. Ambos plantean de manera directa la construcción de la fantasía adolescente, su fuerza perturbadora y, finalmente, la experiencia de la pérdida y de la muerte como tránsito a la madurez. El fantasma conflictivo del deseo dibuja los contornos siniestros que balizan todo tiempo y lugar de la nostalgia.

Robert Mulligan es un cineasta valioso, en cuya escritura no faltan figuras y recursos que impregnan la memoria. Su manera de

filmar las casas, por ejemplo. Es un espacio predilecto de su cine y sabe mostrar muy bien su disposición y jerarquía, delimitar la frontera entre lo que queda dentro y lo que viene de fuera, lo que irrumpe. Por ello delinea con precisión las ventanas y puertas en sus encuadres, y pone mucha atención a las circulaciones y los tránsitos de los personajes por esos umbrales. Podemos pensar también en su talento para la elipsis y para el fuera de campo. Es un cineasta de violencias súbitas e inauditas que, con frecuencia, nos llegan a través de relatos indirectos; violencias de las que solo vemos sus efectos; o que aparecen desplazadas, transferidas en una suerte de exceso de la secuencia concomitante. La economía del relato quiebra cuando no es capaz de contener la energía que se pone en juego. Es entonces cuando brotan las imágenes soñadas, cuando se confunden imaginación y realidad, cuando el *raccord* sufre, el montaje se acelera y la naturaleza ruge. En sus películas, el trabajo de las miradas y la distribución de puntos de vista es extraordinario.

El cine de Robert Mulligan deja ver muy claramente cuándo un rostro se ilumina o se turba, cómo aparecen la incertidumbre o el horror, y qué clase de relación se establece entre dos personajes. El ritmo de su cine es fluido. La cámara engarza situaciones y percibe sutiles variaciones de intensidad. Eventualmente, los movimientos del aparato muestran una notable densidad temporal. No en vano, su obra se cierra definitivamente con una concatenación de esos movimientos para apuntar la experiencia de la pérdida, la maduración y el origen de un nuevo ciclo. En el último plano de **Un verano en Louisiana** la luna brilla en el cielo. Es el último destello de otro paraíso cinematográfico perdido. (...)

Texto (extractos):

Fran Benavente, “Paseo por el amor y la muerte
(tras la desaparición de Robert Mulligan”,
Cahiers-España, febrero 2009







Martes 4

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

PERDIDOS EN LA GRAN CIUDAD • 1960 • EE.UU. • 105'



Título orig.- The rat race. **Director.-** Robert Mulligan. **Argumento.-** La pieza teatral homónima (1950) de Garson Kanin. **Guion.-** Garson Kanin (y John Michael Hayes). **Fotografía.-** Robert Burks (1.85:1 - Technicolor). **Montaje.-** Alma Macrorie. **Música.-** Elmer Bernstein. **Standards de jazz.-** “Manhattan”, “Lullaby of birland”, “Isn’t it romantic?”, “Out of nowhere”, “The nearness of you”, “Ja-da”, “That old black magic” y “It could happen to you”. **Productor.-** William Perlberg, George Seaton y Gordon Cornell Layne. **Producción.-** Pelberg-Seaton Productions para Paramount Pictures. **Intérpretes.-** Tony Curtis (*Pete Hammond Jr.*), Debbie Reynolds (*Peggy Brown*), Jack Oakie (*Mac*), Kay Medford (*sra. Gallo*), Don Rickles (*Nellie Miller*), Marjorie Bennett (*Edie Kerry*), Hal

Dawson (*Bo Kerry*), Norman Fell (*técnico de teléfonos*), Lisa Drake (*Toni*), Joe Bushkin (*Frankie J*), Sam Butera (*Carl*), Gerry Mulligan (*Gerry*), Elmer Bernstein (*miembro de los “Red Peppers”*). **Estreno.-** (EE.UU.) julio 1960 / (Francia) julio 1961.

versión original en inglés con subtítulos en español

Centenario TONY CURTIS (1925-2010)

Película nº 2 de la filmografía de Robert Mulligan (de 20 largometrajes)

Música de sala:

Perdidos en la gran ciudad (*The rat race*, 1960)

Banda sonora original compuesta por **Elmer Bernstein**



(...) La segunda película de Mulligan, **PERDIDOS EN LA GRAN CIUDAD**, no fue la consecuencia lógica de la trayectoria de un director que había empezado a demostrar personalidad a la hora de enfrentarse y de sentir la cámara. Sin duda, las trabas que le pusieron los productores William Perlberg y George Seaton redundaron en el film, el peregrinaje de una pareja de jóvenes -*Peter Hammond* (Tony Curtis) y *Peggy Brown* (Debbie Reynolds)- que desean abrirse camino en la jungla neoyorquina, buscando la oportunidad de actuar como músico en el caso de *Peter*, y convertirse en bailarina en el de *Peggy*. Mulligan quiso dar un aire de realismo a la historia, rodándola en las calles de Nueva York. Por ejemplo, la escena de apertura estaba planificada como en **Amores con un extraño**, es decir, una cámara fija comprendía una gran nave, donde se daban cita, paulatinamente, músicos en paro para obtener un trabajo eventual, siendo tratados como ganado. Pero, los productores declinaron la propuesta de Mulligan.

(...) Primera de las dos películas protagonizadas por Mulligan junto a Tony Curtis – la otra fue **El gran impostor**- es una adapta-



-ción de una obra de teatro de Garson Kanin (de nuevo para Paramount), para la que Kanin también escribió el guion. **PERDIDOS EN LA GRAN CIUDAD** es una comedia romántica oscura, una pequeña farsa dura y conmovedora, con risas derivadas del robo, la pobreza y la desesperación. Es otra representación de los marginados que se adaptan a una sociedad hostil, con Curtis y Reynolds formando un escudo defensivo a través de su relación de coqueteo y bromas ingeniosas.

La ciudad de Nueva York ha servido como telón de fondo y, en algunos casos, como protagonista principal en docenas de películas, desde **King Kong** (1933) hasta **La ciudad desnuda** (1948) y **Manhattan** (1979), y normalmente se la representa como un vibrante crisol de humanidad donde las oportunidades y los encuentros fortuitos pueden cambiar el curso de la vida de una persona. También puede ser un lugar de desesperación, peligro y desesperanza que destroza el alma, y esta entra en esta categoría. Junto con películas co-



-mo **Cowboy de medianoche** (1969) y **Taxi Driver** (1976), esta historia de dos inocentes abatidos por la realidad de la vida en la gran ciudad se percibe como una carta de odio a la Gran Manzana, fuera o no esa la intención de Kanin.

La película comienza con *Peter Hammond, Jr.* (Tony Curtis) despidiéndose de su padre y subiéndose a un autobús con destino a Nueva York, donde sueña con convertirse en un saxofonista famoso y exitoso en una banda de jazz. Mientras viaja desde Milwaukee hacia su destino durante los créditos iniciales de la película, disfrutamos de un montaje evocador de la carretera americana de alrededor de 1960, acompañado de una conmovedora y vibrante banda sonora de jazz compuesta por Elmer Bernstein – el film contará con las apariciones especiales de los músicos de jazz Gerry Mulligan y Sam Butera-. Cuando Pete llega a Nueva York, vemos la terminal de autobuses “Greyhound”, el restaurante “Dempsey’s” (que cerró en 1974) y el hotel “Dixie” (ahora llamado “Hotel Carter Manhattan” y que en su



día fue considerado el hotel más sucio de Estados Unidos) antes de que la película pase a los decorados del estudio Paramount, que revelan los orígenes teatrales de la película. La mayor parte de la historia se desarrolla en un pequeño apartamento de una sola habitación que *Pete* ofrece compartir con una bailarina de “salón” en desgracia llamada *Peggy* (Debbie Reynolds). El acuerdo es estrictamente no romántico y decisivo al principio, pero *Pete* y *Peggy* se van acercando poco a poco debido a la mala suerte y los duros golpes que ambos sufren en su lucha diaria por sobrevivir en este entorno urbano hostil. *Pete* es estafado por vendedores ambulantes y más tarde por una banda de ladrones que se hacen pasar por músicos de jazz, quienes lo invitan a una “falsa” audición en la que lo tienden una trampa, mientras que *Peggy* se hunde cada vez más en deudas al pedirle dinero prestado a su sórdido jefe de un club nocturno, *Nellie* (Don Rickles), quien, tarde o temprano, vendrá a cobrar el préstamo en su totalidad o de lo contrario...



Para Debbie Reynolds, **PERDIDOS EN LA GRAN CIUDAD** supuso un cambio refrescante respecto a los papeles de joven ingenua en los que se la había encasillado, como **Tammy and the Bachelor** (1957) y **The Mating Game** (1959). En su biografía “Debbie: My Life”, escribió: “**PERDIDOS EN LA GRAN CIUDAD** iba a suponer un cambio para mí. Tenía que interpretar a una joven que llevaba cinco años en Nueva York intentando abrirse camino en el mundo del espectáculo. Para no morir de hambre, trabajaba como modelo en todo lo que podía durante el día y por la noche trabajaba en un salón de baile. Decidí investigar un poco sobre ese tipo de vida antes de empezar la película. Una noche, unos publicistas de Paramount me llevaron a un local de baile en la calle West Forty-Sixth Street, en Manhattan. Era un lugar sórdido y destartalado con un grupo de chicas muy voluptuosas y unas pocas docenas de chicos, en su mayoría hombres mayores, un grupo de aspecto desaliñado. Eran educados, pero distantes. No pude llegar a conocerlos en esas circunstancias”. Reynolds decidió acercarse a estas bailarinas por su cuenta más tarde, después de ponerse un vestido sin tirantes y una



peluca rubia que compró en una tienda barata de Times Square. Las chicas trabajadoras estaban encantadas de darle consejos a Reynolds sobre cómo vestirse y “jugar” con sus clientes masculinos para obtener propinas extra sin recurrir a favores sexuales. Reynolds recordaba: *“Lo más importante era mantener a un hombre bailando, porque si un hombre se interesaba por una chica, era probable que gastara quince o veinte dólares en ella en una noche. El único hombre al que parecí sorprender y que mostró interés fue un pequeño propietario de una tienda de delicatessen italiana llamado Joe. Joe y yo empezamos a bailar. Apestaba a parmesano y pepperoni. La parte superior de su cabeza me llegaba a la nariz. Casi al instante, me besó el hombro y me dijo: ‘Me gustas, nena’. Me partí de risa. A Joe no le gustó, pero no pude evitarlo. Cuando me dejó al lado de la pista de baile, Verónica, una de las bailarinas, se acercó y me dijo: ‘Así no, chica’”.*



La investigación que Reynolds realizó fuera del horario laboral resultó ser una valiosa formación, ya que ofrece una interpretación convincente como personaje duro pero resistente que no ha cedido por completo al cinismo y la desesperación totales, a pesar de estar a un paso de la prostitución. Tony Curtis, por su parte, estaba en la cima de su carrera cuando rodó la película y su interpretación del ingenuo *Pete*, aunque creíble, carece del impacto dramático de sus trabajos anteriores en **Chantaje en Broadway** (1957) y **Fugitivos** (1958). (...) Otro problema es que Curtis tenía 35 años cuando rodó esta película, pero su personaje ingenuo sugiere que apenas ha superado la edad de un graduado universitario. Incluso en su propia autobiografía, la película tuvo poca resonancia para él, que *“tuve que aprender a tocar el saxofón y que disfruté trabajando con el director Robert Mulligan y la coprotagonista Debbie Reynolds (...) Las películas de Mulligan siempre tenían mucho ambiente. Intentaba tratar con personas y situaciones reales”*.

(...) El villano de la obra es la gran ciudad, una especie de Sodoma fría poblada por proxenetas, prostitutas, piratas inmobiliarios,

cazadores de turistas, jóvenes homosexuales agresivos, camareros de corazón blando y propietarios implacables. Y esto una mención muy especial a Don Rickles en el papel del detestable *Nellie*, que suda profusamente durante toda la película mientras irradia malicia y desprecio hacia todos.

PERDIDOS EN LA GRAN CIUDAD no tuvo éxito entre los fans de ambos protagonistas, que no querían verlos en un drama tan implacablemente pesimista, con muy poco romance y mucha angustia urbana. Incluso para los estándares actuales, la película es inusualmente sombría, con muy pocos respiros en la atmósfera claustrofóbica. (...).

Texto (extractos):

Christian Aguilera, La generación de la televisión.

La conciencia liberal del cine americano,

editorial 2001, 2000

<https://r-emmetsweeney.com/2020>

<https://cinemasojourns.com/2025>









Viernes 7

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

CAMINO DE LA JUNGLA • 1962 • EE.UU. • 139'



Título orig.- The spiral road.

Director.- Robert Mulligan.

Argumento.- La novela “Godsgeuzen” (1957) de Jan de Hartog. **Guion.-** John Lee Mahin y Neil Paterson.

Fotografía.- Russell Harlan (1.85:1 - Eastmancolor).

Montaje.- Russell F. Schoengarth. **Música.-** Jerry Goldsmith.

Productor.- Robert Arthur. **Producción.-** Universal Pictures.

Intérpretes.- Rock Hudson (Anton Drager), Burl Ives (Brits Jansen), Gena Rowlands (Els), Geoffrey Keen (Willem Wattereus), Neva Paterson (Louise Kramer), Will Kuluva (Sordjano), Philip Abbott (Frolick), Larry Gates (Kramer), Karl Swenson (Bevers), Edgar Stehli (el sultán), Judy Dan (Laja), Robert Simon (Martens),

Reggie Nalder (*Burubi*), Ibrahim Pendek (*Stegomyia*). **Estreno.-** (EE.UU.) agosto 1962 / (España) enero 1963.

versión original en inglés con subtítulos en español

Centenario ROCK HUDSON (1925-1985)

Película nº 5 de la filmografía de Robert Mulligan (de 20 largometrajes)

Música de sala:

Camino de la jungla (*The spiral road*, 1962)

Banda sonora original compuesta por **Jerry Goldsmith**



(...) *Anton Drager* (Rock Hudson), un joven médico, ambicioso, ateo, hijo díscolo de pastor protestante, firme creyente en sus propias cualidades y que viaja a la Isla de Java para informarse de los avances en el campo de las enfermedades contagiosas como la lepra, acaba siendo un hombre distinto después de trabajar durante un largo período de tiempo en esas colonias holandesas de Indonesia (estamos en el año 1936) al lado de un viejo médico que lleva treinta años viviendo allí practicando un curioso panteísmo, el doctor *Brits Jansen* -un Burl Ives que ya había hecho un esbozo de este personaje en **Muerte en los pantanos** (*Wind across the Everglades*), título maldito en la obra de Nicholas Ray-. El *Drager* del final de **CAMINO DE LA JUNGLA** es un hombre que cree firmemente en la idea de Dios y en la teoría de *Jansen* sobre la fuerza del espíritu humano. La transformación que experimenta el personaje, narrada por Robert Mulligan (con guion de John Lee Mahin y Neil Patterson) es el objetivo principal de esta adaptación de una novela del holandés Jan de Hartog, cuya obra está marcada por un humanismo y un misticismo de honda raíz católica (quizá valga la pena recordar una adaptación cinematográfica de otra de sus novelas, **La llave**, rodada por Carol Reed e interpretada por Sofía Loren, William Holden y Trevor Ho-



-ward). (...) Piezas claves de esa transformación son el citado *Jansen* y un tal *Frolick* (Philip Abbott), otro médico, ateo como *Drager*, convertido en víctima de su falta de fe (“*se apartó del camino de Dios y del afecto de los hombres*”, dirán de él); refugiado en el alcohol y en las sinfonías de Beethoven que escucha continuamente en su vieja gramola, *Frolick* caerá abatido a tiros por *Drager* tras haber sido presa del “Mal de la Soledad” (derivado en locura homicida) en plena jungla, sin poder combatirlas a causa de su escepticismo, cuestión ésta que aprovecha un hechicero, *Buruwi* (tras los rasgos del actor australiano Reggie Nalder), para hacer de él su víctima: la lección que, aun a su pesar, imparte *Jansen* a *Drager* y el hecho de que éste viva una situación similar a la que le costó la vida a *Frolick*, precipitan la transformación: abandonado también a su soledad, alejado del afecto de los demás, *Drager*, víctima asimismo de *Buruwi*, acorralado en la jungla por los indígenas, desarmado, perdido, sediento, aterrorizado, pide a gritos la ayuda divina que, por supuesto, recibe bajo la forma de la oportuna llegada de sus salvadores.



Ese “camino en espiral” del título original de la obra es doble: el primer significado afecta al itinerario que vive *Drager*, un personaje asfixiado por sus contradicciones, desde su llegada a Indonesia hasta su imagen final (círculos que giran una y otra vez en torno a la idea de la recuperación de la fe), mientras que el segundo hace alusión a la odisea que sufre el personaje en las últimas secuencias (el enloquecido médico da vueltas por la jungla para volver a su punto de partida: un viejo vagón de tren en desuso, perdido, como él, entre la espesura).

Como se puede apreciar, **CAMINO DE LA JUNGLA** es un film en el que todo o casi todo se halla sometido a los intereses del discurso: unos hechos expuestos para ser interpretados en función suya, unos diálogos que adquieren el carácter de refuerzo ideológico de la imagen (incluso surge entre líneas el tema de la eutanasia), unas imágenes que completan el sentido de las palabras, una interpretación del conjunto de actores (incluso Gena Rowlands) que tiene como objetivo llamar la atención sobre el alcance moral de esos hechos y sobre el sentido de los diálogos. **CAMINO DE LA JUNGLA** podría haber sido filmada por Leo Joannon, más próximo, quizá, al espíritu



de la obra del holandés de Hartog, pero he aquí que cayó en manos del americano Robert Mulligan, ambicioso realizador que, tras haber rodado una comedia (...) **Cuando llegue septiembre** (1961) —su anterior trabajo con Hudson—, debió ver en la oferta de esta adaptación literaria una excelente oportunidad de dar salida a sus inquietudes discursivas, las cuales ya habían sido puestas de manifiesto en películas anteriores como **El precio del éxito** y **Perdidos en la gran ciudad**. El resultado está a la altura de lo expuesto: un cuento moralista apoyado sobre elipsis narrativas que tratan de resumir largas situaciones en unos pocos planos y con aspectos tan destacables como la fotogenia de los escenarios naturales, muy bien fotografiados por Russell Harlan (...). Aunque desligado del conjunto de su posterior obra, en **CAMINO DE LA JUNGLA** se adivina el interés de Mulligan por los personajes que ocultan un episodio traumático en su niñez o adolescencia y que marcará su comportamiento cara al futuro. En este caso, *Anton Drager* justifica su ateísmo, explicando a su esposa *Els*

(Gena Rowlands) que su padre, pastor holandés, le sometía a un trato vejatorio mientras apelaba a la fe de Dios. La textura ocre que adquieren las escenas interiores tampoco es ajena a la voluntad de Robert Mulligan, quien se serviría de un equipo técnico similar -los directores artísticos Alexander Golitzen y Henry Bumstead y el cameraman Harlan- para perfilar una de sus películas más intemporales, **Matar un ruiseñor**. (...)

Texto (extractos):

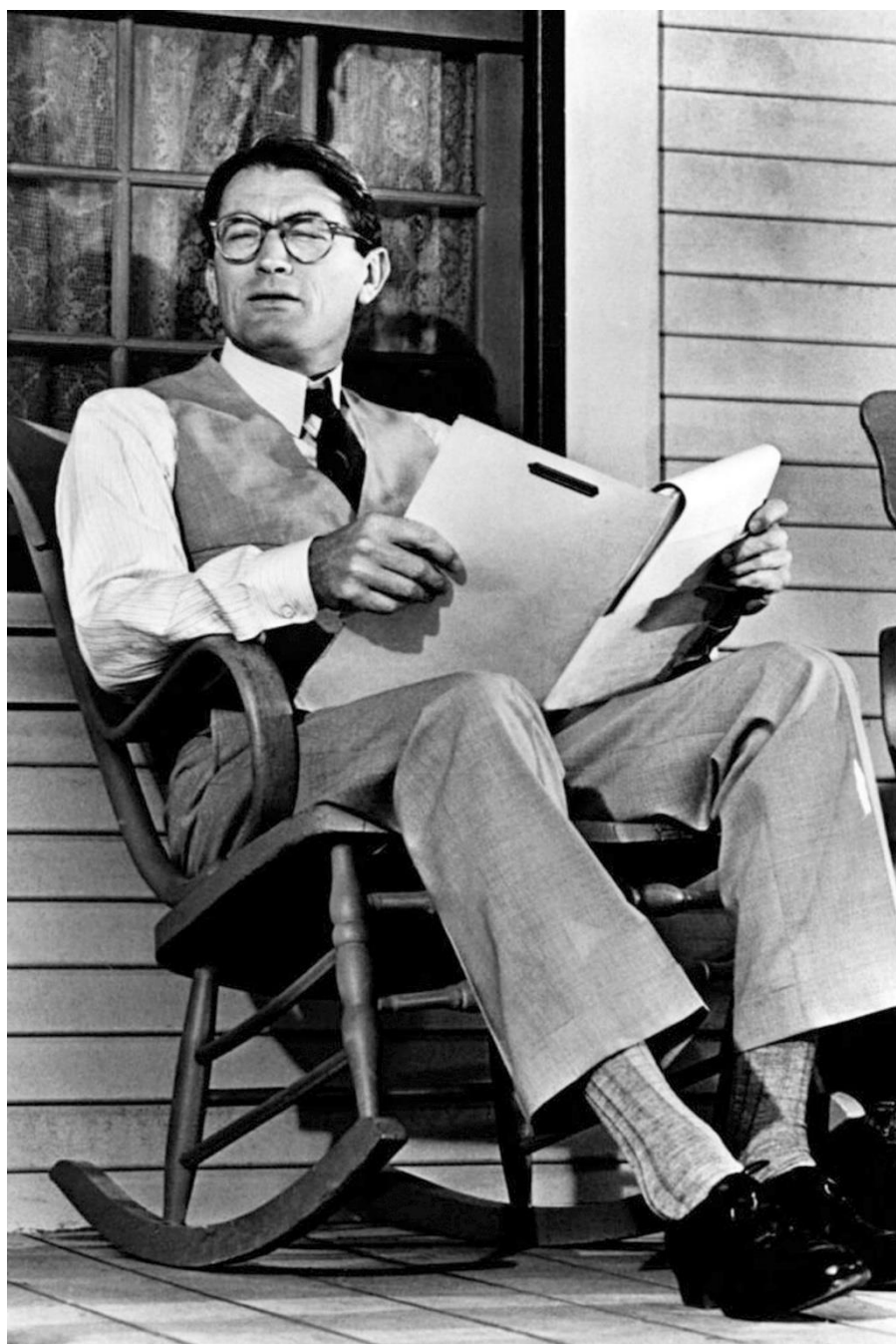
*Christian Aguilera, La generación de la televisión.
La conciencia liberal del cine americano,*
editorial 2001, 2000

*José M^a Latorre, “Camino de la jungla”, Dirigido por,
septiembre 1996*











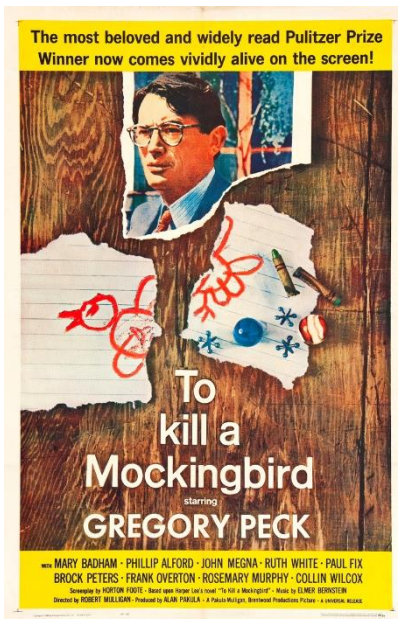
Martes 11

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

MATAR UN RUISEÑOR • 1962 • EE.UU. • 130'



Título orig.- To kill a mockingbird.

Director.- Robert Mulligan.

Argumento.- La novela homónima (1960) de Harper Lee. **Guion.-** Horton Foote.

Fotografía.- Russell Harlan (1.85:1 – B/N).

Montaje.- Aaron Stell.

Títulos de crédito.- Stephen Frankfurt.

Música.- Elmer Bernstein. **Productor.-** Alan J. Pakula, Harper Lee, Robert Mulligan y Gregory Peck.

Producción.- Pakula-Mulligan / Brentwood Productions para Universal Pictures.

Intérpretes.- Gregory Peck (*Atticus Finch*), Mary Badham (*Scout*), Phillip Alford (*Jem*), John Megna (*Dill*), Frank Overton (*sheriff Tate*), Rosemary Murphy (*Maudie Atkinson*), Ruth White (*sra. Dubose*), Brock Peters (*Tom Robinson*), Estelle Evans (*Calpurnia*), Paul Fix (*juez Taylor*), Collin Wilcox (*Mayella Ewell*), James Anderson (*Bob Ewell*), Alice

Ghostley (*tía Stephanie*), Robert Duvall (*Boo Radley*), Ricahrd Hale (*Nathan Radley*), William Windom (*sr. Gilmer*). **Estreno.-** (EE.UU.) marzo 1963 / (España) abril 1964.

versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 6 de la filmografía de Robert Mulligan (de 20 largometrajes)

3 Óscars: Actor (Gregory Peck), Guion adaptado y

Dirección Artística (Alexander Golitzen, Henry Bumstead y Oliver Emert)

5 candidaturas: Película, Director, Actriz de reparto (Mary Badham),

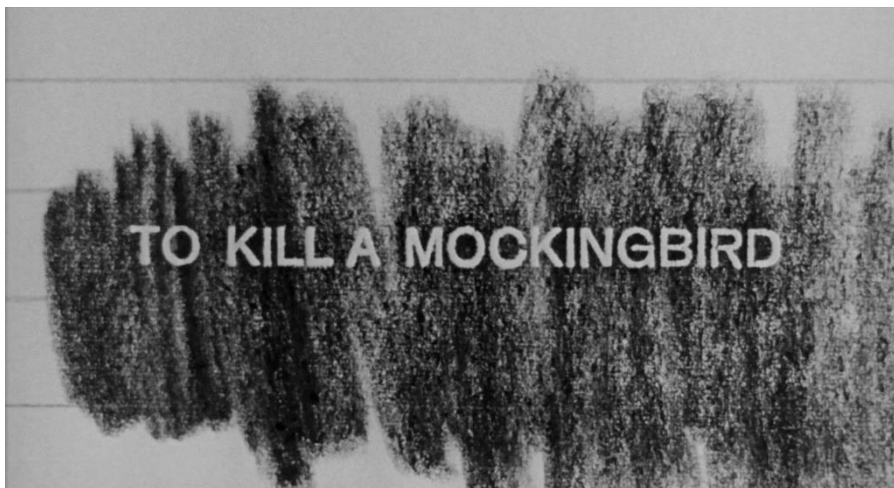
Fotografía y Banda Sonora.

Festival de Cannes. Premio "Gary Cooper"

Música de sala:

Matar un ruiseñor (*To kill a mockingbird*, 1962)

Banda sonora original compuesta por **Elmer Bernstein**



“Los ruiseñores no hacen otra cosa que producir música para que disfrutemos. No se comen los jardines de la gente, no anidan en los graneros de maíz, no hacen nada más que cantarnos con todo su corazón. Por esto es un pecado matar un ruiseñor”.
(la viuda Maudie Atkinson a la pequeña Scout, en la novela)

(...) Tres décadas después de agraciarse con el premio Pulitzer a la novela de Harper Lee, el “Club del Libro del Mes” -que había contribuido al lanzamiento del volumen en julio de 1960- y la Biblioteca del Congreso presentaron los resultados de su encuesta “Survey of Lifetime Reading Habits” en torno de qué libros eran citados más frecuentemente respecto a su influencia en los cambios de la vida humana. Precedido por la Biblia, se alzó al segundo lugar “Matar un ruiseñor”. Está claro que al logro de tal puesto contribuyeron decisivamente las continuadas ventas de la obra, escenificada en una reducida localidad de Alabama durante un período (1933-1935) bajo el peso de la Depresión; a efectos de precisar las enormes dimensiones de un éxito tan persistente, basta indicar que al final del siglo XX se había vendido una cantidad superior a los treinta millones de ejemplares. Pero con toda probabilidad el abrumador tri-



-unfo comercial estaba motivado por las mismas razones que suscitaron los votos favorables en el antedicho sondeo: la defensa de buenos y bellos sentimientos a lo largo de un texto en honor de una inocencia original y en contra de todo tipo de discriminación por diferencia de raza y de naturaleza.

Aunque no hayan faltado voces críticas con relación a los planteamientos del problema racial por Harper Lee -tal vez olvidadizas de la época y el estado en que se sitúa el relato- , lo cierto es que la novela constituyó un fuerte aldabonazo a la puerta de la conciencia individual y colectiva en un momento en que Alabama se había convertido en territorio emblemático de los conflictos referidos a la segregación de las personas de color. En cualquier caso, el libro rebasa palpablemente una estricta sujeción a tratar la pugna de la comunidad negra por la obtención de unos plenos derechos civiles y extiende contenidos y significaciones a la denuncia de la maldad erigida frente a la diferencia: junto al rechazo del racismo, la novelista desplegó reproches en dirección a que se llegase a la exclusión social de individuos con peculiaridades naturales, exentas de culpabilidad, que les hicieran manifiestamente distintos de los demás. Por otra parte, la autora eligió hábilmente un punto de vista propicio al abordaje de la temática desde una pureza de conceptos todavía no deteriorada por las



contaminaciones adscritas a la existencia de los adultos. Escrita en primera persona y con mirada retrospectiva, la obra tomaba la vía de los recuerdos en la mente de una mujer y explicaba lo que había vivido y contemplado ésta durante tres años de su infancia. La condición autobiográfica de múltiples ingredientes de la narración facilitó además la sinceridad de la visión, así como una lírica nostalgia de tiempos donde parecía exultante la ingenuidad luego inexorablemente perdida.

Nelle Harper Lee, a quien se conocía preferentemente por Nelle, nació el 28 de abril de 1926 en Monroeville, la diminuta ciudad de Alabama que recrearía con la denominación de “Maycomb” en la ficción. Ella misma se configuraría como la niña protagonista, *Jean Louise “Scout” Finch*, en la novela, donde otorgó el apellido de soltera de su madre a tal personaje y a su progenitor *Atticus*; éste, viudo, desempeñaría idéntica profesión que la del padre de la escritora, la de abogado. No sobra puntualizar que *Finch* equivale a “pinzón”, pájaro insectívoro y también cantor, ni que tal circunstancia incrementa por tanto el mundo metafórico con apoyo en la ornitología; el inciso es



todavía más pertinente porque surgen en el libro ideas análogas, como, por ejemplo, que se denomine *Underwood* el editor y columnista del semanario “The Maycomb Tribune” o que se apode *Scout* a la chiquilla que, con ánimo aventurero, se esfuerza en explorar las oscuridades y los misterios de la vida.

Mientras se desarrollaba buena parte de la niñez de Nelle, vivió en la casa contigua un entonces infantil pero intelectualmente precoz Truman Capote, con dos años más que su vecina y aún apellidado Persons, de acuerdo con la identidad del hombre que lo había procreado. Quedaría reflejado en el personaje de la narración con el habitual nombre de “*Dill*” pese a llamarse Charles Baker Harris. Su alias, “pepinillo”, aludía directamente a una escasa estatura - permanente característica del modelo real- , y él se protegía con el aserto de que era pequeño pero mayor (“*I’m little but I’m old*”), lo cual quizás hubiera sido en la época correspondiente un enunciado de Capote. Al comparecer en el primer capítulo, *Dill* se hallaba próximo a los siete años, *Scout* estaba cerca de los seis y su hermano *Jem* cum-



-pliría pronto diez. Transcurría el verano de 1933 y los tres críos compartían juegos, andanzas y ensueños; *Dill* regresaría junto al dúo fraterno cuando se iniciase de nuevo el estío y también al año siguiente en fechas similares. Residía con su madre en una población del estado de Mississippi, pero aquélla procedía de Maycomb y enviaba de vacaciones al niño a la casa de su *tía Rachel* en esta ciudad.

Uno de los factores que acrecentó el interés de los círculos literarios hacía el libro fue precisamente la composición de *Dill* a tenor del Capote niño. El futuro escritor había llegado a Monroeville, tras la separación de sus padres, en 1930 para que le cuidaran unas primas adultas que vivían junto a los Lee. Obtenido el divorcio, la madre se casó en 1932 con el cubano Joseph García Capote, quien adoptaría, tres años más tarde, al hijastro y le daría sus apellidos. Algo antes de abandonar Monroeville y reunirse con el reciente matrimonio en New York, el todavía Truman Persons participó en un concurso de textos para la sección infantil del diario “Mobile Press-Register” y resultó



premiado. Lo que había enviado al periódico debía ser publicado, en dos entregas consecutivas, un sábado y un domingo, pero sus familiares lo impidieron al descubrir que trataba sobre el sr. Lee. Mucho tiempo después, Capote diría que aquella colaboración había sido impresa y provocaría con ello que de vez en cuando algún estudioso de su obra compareciera en las oficinas del diario a fin de analizar tan temprana muestra de talento y quedara totalmente frustrado al comprobar que la misma ya no existía porque nunca vio la luz pública.

A pocos pasos de los hogares de Nelle y Truman en Monroeville se levantaba la mansión de los Boular, rodeada por una alambrada. Uno de los hijos, Sonny, padecía cierto retraso mental y estaba prácticamente recluso allí, lo que suscitaba fantasías más bien macabras en la chiquillería de la vecindad; inspiraría la figura de *Boo Radley* en el libro de Harper Lee, la cual conservó en la ficción detalles al estilo del miedo de los niños a que tan excéntrico confinado pudiese atacarles si pasaban al otro lado de la barrera metálica. El marido de una de las mencionadas primas contó una sustanciosa historia de So-



-nny a George Plimpton, creador del “participatory journalism” y director de “The Pans Review”, cuando éste preparaba según un cúmulo de testimonios su biografía Truman Capote (Doubleday, New York, 1997). En vísperas de su marcha en dirección a New York, Truman había organizado, a modo de despedida, una fiesta de disfraces que coincidía con la celebración del Halloween. Uno de los invitados era negro, y ello hizo reaccionar airadamente al Ku Klux Klan; paralelamente Nelle había cuidado de que se convocara también al siempre oculto Boular y a su hermana Sally. Cuando éstos caminaban hacia la casa de las primas de Truman, hombres del Klan los rodearon y amedrentaron al muchacho, ataviado como si fuera un robot y con la cabeza cubierta por una caja; habían pensado que se trataba de un negro decidido a encubrir así su personalidad étnica. El padre de Nelle se encaró a los racistas y les demostró su error. Luego el promotor del festejo comentaría que el Ku Klux Klan se había suicidado aquella noche y que nunca más obtendría respaldo en el condado. Harper Lee no aprovechó a Sally en la novela ni reprodujo en sus páginas el incidente, pero relató una función de Halloween en el colegio y el ataque a *Scout*, aún enfundada en lo que pretendía representar un jamón, y a su hermano *Jem* por un virulento racista mientras regresaban a casa; ambos eran salvados por *Boo Radley*, el



personaje inspirado por Sonny Boular, y aquél peleaba con el agresor hasta darle muerte.

Además *Atticus Finch* había pronunciado en un momento anterior frases semejantes a las reales de Capote acerca del ocaso del Klan; decía, concretamente, que había desaparecido y ya no retornaría: “*The Ku Klux’s gone. It’ll never come back*”. El abogado refería tales palabras a un cómico evento en Maycomb. Los fanáticos encapuchados habían desfilado, un decenio atrás, frente a la casa de un convecino llamado Sam Levy, quien interrumpiría la salvaje mascarada indicando a los congregados que él les había vendido las sábanas con que se revestían.

Parece que Nelle fue una novia infantil de Truman cuando éste residió en Monroeville; parientes del escritor la consideraban su *girl-friend*. Una y otro debían de componer una singular pareja, dadas las tendencias masculinas de la niña y las femeninas de su compañero. En lo sucesivo ambos mantuvieron una larga y patente amistad, aunque, al fallecer él en 1984, Harper Lee confesó que habían perdido contacto quince años atrás. El autor de “Desayuno con diamantes” utilizó en su primera novela (“Otras voces, otros ámbitos”, 1948), características de su antigua camarada para moldear el personaje *Idabel Thompkins*, y declaró haber aprovechado asimismo en la versión inicial la figura de



Sonny Boular. El 10 de noviembre de 1966 comunicó a William L. Nance, durante una entrevista para el libro de éste “The Worlds of Truman Capote” (Stein and Day, New York, 1970), que lo referente a la costumbre de dejar objetos en los árboles por parte de *Boo Radley* en “Matar un ruiseñor” era trasunto de hechos ocurridos en la realidad y que cuanto Harper Lee relató acerca de ello correspondía enteramente a la verdad. En dicha novela el recluso excéntrico depositaba en el hueco de un árbol de la calle diversas cosas con el deseo, ciertamente satisfecho, de que fueran recogidas a modo de regalos por *Scout* y *Jem*, quienes las guardarían cuidadosamente.

La versión cinematográfica se abrió con imágenes de la caja en que *Jem* introducía los sucesivos obsequios, y éstos anticiparon en consecuencia el clima de intriga y fantasía en que se movían los hermanos junto a *Dill*. “*Harper Lee was my best friend*”, dijo Truman a Lawrence Grobel, autor de “Conversations with Capote” (New American Library, New York, 1985). “*Su padre era un abogado, y ella y yo solíamos ir a los juicios continuamente cuando éramos niños. Íbamos a los juicios en lugar de ir al cine*”. Tal hábito brotó en la novela de Lee con relación al proceso del negro *Tom Robinson*, acusado falazmente de haber violado a una mujer blanca y defendido por *Atticus Finch* pese a la escandalizada disconformidad de múltiples



conciudadanos. Capote había empujado a Nelle hacia la pasión por la escritura, y a veces se instalaban los dos en el despacho del sr. Lee con el objetivo de dictar fábulas él y mecanografiadas ella. Al conocerse *Dill* y *Scout*, las primera palabras del niño estaban referidas a la notificación de que sabía leer, y *Jem* le contestaba que su hermana leía desde que nació y ni siquiera había comenzado a ir a la escuela.

Cuando Capote, el 16 de noviembre de 1959, se enteró por la prensa de que se había encontrado asesinados a un granjero, su esposa y sus dos hijos en Holcomb, Kansas, decidió escribir una novela de no ficción en torno del suceso y propuso por teléfono a Harper Lee que viajara con él a la zona de los crímenes y le ayudase allí en la investigación de los hechos. Hacía poco que su amiga había entregado al editor el manuscrito definitivo de “Matar un ruiñeñor”. Según declaraciones del escritor publicadas en junio de 1966 por el mensual “Esquire”, a Harper Lee le interesó la oferta porque tenía previsto entonces emprender una novela-reportaje y deseaba familiarizarse con la técnica correspondiente. Tres días después de



haber ocurrido el sangriento trance, Capote y Lee llegaron a Garden City, junto a Holcomb, a fin de comenzar la labor de indagación. *“Me hizo compañía mientras estuve allí”*, afirmó Capote a su entrevistadora para dicho magazine, Barbara Long. *“Supongo que se quedó conmigo alrededor de dos meses en total. Fue a numerosas citas con personas informantes; mecanografiaba sus propias anotaciones y yo hacía uso de las mismas. Ayudaba mucho al principio, cuando no hacíamos grandes progresos con la gente de la ciudad: entablaba conversación con las esposas de aquéllos con quiénes yo quería hablar”*. Los asesinos, capturados en Las Vegas el 30 de diciembre, fueron condenados a la pena capital en marzo siguiente; habían solicitado que Capote y Lee comparecieran como dos de los tres testigos que tenían derecho a elegir, pero, contrariamente a su amigo, la escritora no acudió al juicio. Tras varios aplazamientos, la ejecución tuvo lugar el 14 de abril de 1965, en presencia de Capote según petición de los sentenciados. El libro, *“A sangre fría”*, apareció en enero de 1966, publicado por Random House. Poco antes de que se pusiese a la venta, Bennett Cerf, cofundador de aquella editorial, dio una cena para celebrar el acontecimiento en su casa de New York; asistió Harper Lee, a quien, en unión de Jack Dunphy -compañero sentimental del autor desde 1949-, estaba dedicado el volumen, *“with*



my love and gratitude". El novelista John Knowles, amigo y vecino de Capote, se sentó al lado de la escritora y opinaría, según recogió Plimpton en su biografía ya citada, que Lee era *"muy guapa, encantadora, práctica, una especie masculina de mujer"* y que Capote y ella *"se adoraban"*.

De la relación entre ambos derivaría la sospecha de que Capote pudo haber contribuido a la elaboración de *"Matar un ruiseñor"*; hubo incluso *"testigos"* de que él había insinuado su colaboración. Pearl Kazin Bell, experta en cuestiones literarias a la que no le gustaba la novela, comentó a Plimpton: *"si él escribió algo de esto, no lo hizo desde luego con su propia voz sino con una que supuso idónea para que fuese tomada por la de Lee"*. Buena parte de las suspicacias acerca de la real autoría del libro tuvo como motor el hecho de que la novelista no llevó a cabo ningún otro, pese a informaciones intermitentes de que preparaba una nueva obra, y además se decantó a prolongados silencios hasta límites más bien extraños; se negó, por ejemplo, a ser entrevistada por el propio Plimpton cuando éste, a principios de los años noventa, se personó en Monroeville con el objetivo de visitarla y recabar sus rememoraciones de Capote.



Cumplidos los 18 años, Harper Lee estudió durante la temporada 1944-1945 en el Huntingdon College de Montgomery, y luego, sin salir del estado, cursó Derecho en la Universidad de Alabama desde 1945 hasta el mismo inicio de 1950, cuando tan sólo le quedaban seis meses para conseguir el título. Su afición a las leyes, reemprendida mucho tiempo después, había sido aparcada en beneficio de un intento de profesionalización como escritora. Con ese propósito se domicilió en New York y se mantuvo gracias a trabajar como expendedora de reservas de avión en las compañías “Eastern Air Lines” y “British Overseas Airways”. Un agente literario examinó tres relatos breves que Lee le había ofrecido y le animó a reciclar uno de ellos en una novela. Aportaciones económicas de gente amiga permitieron a Lee renunciar a su empleo y dedicarse por completo durante un año a llevar a cabo el libro; lo recordaría en el texto “Christmas to me”, inserto por la revista “McCall’s” en diciembre de 1961. Se ha dicho que, como mínimo, Capote le prestó ayuda para en-



-contrar editor, pero éste no fue Random House -que publicaría casi todos los volúmenes de dicho escritor- sino J. B. Lippincott, cuyas oficinas radicaban en Philadelphia. Culminada en 1957 una primera versión de la novela, Tay Hohoff, ejecutivo de la compañía, consideró que había que revisarla para eliminar apariencias de una sucesión de narraciones cortas. Ese defecto podría ser detectado aún en el texto definitivo a pesar de que la autora rehízo su trabajo a lo largo de dilatado tiempo. No había pasado todavía un año desde la llegada del volumen a las librerías cuando éste resultó galardonado con el Pulitzer a la mejor novela de 1960; se impuso en las deliberaciones del jurado a “The Child Buyer”, de John Hersey, y, más asombrosamente, a obras luego tan célebres como “Rabbit, Run” (“Corre, conejo”), de John Updike, y “Set This House on Fire” (“Esta casa en llamas”), de William Styron.

Dos líneas de intriga, previamente aludidas, discurren en paralelo mientras avanza la novela de Harper Lee. Una se adhiere a la



temerosa fascinación que despierta en los niños protagonistas -*Scout, Dill, Jem*- la existencia del enclaustrado *Boo Radley*, al que no logran ver por más que lo intenten. Ellos han oído que *Boo* clavó de repente y sin excitación alguna unas tijeras en la pierna de su padre y que este último consiguió la custodia del deficiente hijo en el hogar familiar. Se hacen eco también de otras negativas leyendas que difunde la comunidad acerca del individuo prácticamente incomunicado pero que, de algún modo, sostiene un contacto indirecto con los *hermanos Finch* por medio de los regalos introducidos en el hueco del árbol. Muestra de lo que desvarían los habitantes de Maycomb con relación a *Boo* es el relato de un inverosímil hecho por la maldiciente *Stephanie Crawford* a *Maudie Atkinson*, viuda que permitía a *Scout* y *Lem* jugar en su jardín: la primera habría sorprendido, en plena noche, a *Boo* mirándola por la ventana. La respuesta de *Maudie* consistió en

preguntar: “¿*Qué hiciste, Stephanie? ¿Desplazarte en la cama y hacerle sitio?*”

La segunda línea concierne al drama de *Tom Robinson*. En agosto de 1934 *Mayella*, muchacha perteneciente a una familia blanca que vivía de la beneficencia y que llenaba la casa con desechos seleccionados en el colindante basurero del municipio, había intentado seducir al joven negro sin éxito alguno. Al tiempo que *Tom* lograba desasirse de aquélla y huir, llegaba el alcoholizado padre de la chica, *Robert E. Lee Ewell*, y a continuación pegaba brutalmente a su hija. Más tarde, con el forzado consentimiento de *Mayella*, *Ewell* acusaba de violación, así como de los golpes, a *Tom*. Una vez que había resuelto defender al individuo de color, *Atticus Finch* recibía múltiples muestras de desaprobación y también amenazas por parte del denunciante. Luego, en el juicio, aportaba pruebas circunstanciales de que solo un zurdo como *Ewell* podía haber ocasionado los daños sufridos por *Mayella* en el rostro, y hacía constar que una lesión producida mucho tiempo atrás había inutilizado para siempre la mano izquierda del acusado. Pero se trataba de la palabra de dos blancos, padre e hija, contra la de un negro; y el jurado, compuesto íntegramente por personas de la raza dominante, declaraba culpable al último. Desesperado, *Tom* intentaría fugarse y sus guardianes lo acribillarían a balazos. La muerte ocurría un año después del arresto, justo antes de que *Dill* volviese, como de costumbre cuando terminaba la temporada estival, junto a su madre. Ambas líneas narrativas confluirían en la embestida, con propósitos homicidas, de *Ewell* contra los *hermanos Finch* y en la providencial intervención de *Boo Radley*. El editor del semanario local había escrito un artículo acerca de la muerte del negro que no era capaz de confiar en la justicia: “*El sr. Underwood consideraba sencillamente que era pecado matar mutilados, estuvieran de pie, sentados o huyendo. Asemejaba la muerte de Tom a la insensata matanza de aves cantoras por cazadores o chiquillos*”. De manera obvia el firmante sugería que se había tratado injustamente a *Tom* desde que su cuerpo hubiese sido deseado irrefrenablemente por *Mayella*. A partir de diferente punto de vista, el artículo constituyó un nuevo anclaje de la “metáfora del ruiñón”,

remitida expresamente al negro enviado a un trágico final porque dos personas blancas le habían culpado de algo inexistente. Si la prensa comparaba con un ruiñeñor al personaje de color, la policía daría pie a transferir el símil al hombre que tal vez podía ser contemplado como un mutilado cerebral. Cuando era claramente perceptible que *Boo Radley* había acuchillado a *Ewell* para salvar a los niños y probablemente también en defensa propia, *Atticus* se mostraba dispuesto a utilizar la segunda hipótesis como argumento en favor del excéntrico. Pero el *sheriff Heck Tate* le disuadía, haciéndole ver que un ser como aquél estaba imposibilitado para soportar la previsible aclamación pública. *“Tomar a un hombre que ha prestado a ustedes y a esta ciudad un gran servicio y arrastrarlo con su asustadizo temperamento a verse centro de atención... para mí, es un pecado”*. Tiempo atrás, el abogado había advertido a sus hijos, al regalarles escopetas de aire comprimido, que matar un ruiñeñor era equivalente a pecar. Y luego de que *Tate* concluyera que oficialmente *Ewell* había caído sobre su propio cuchillo, *Scout* decía que proclamar la verdad sería como disparar a un ruiñeñor.

Resulta llamativa esta coincidencia de pensamiento entre prensa, policía e infancia, y quizás habría de interpretarse como prueba del benéfico influjo que *Atticus* expandía en torno suyo: la novela no es únicamente un relato de iniciación referido a *Scout* sino además un espejo del aprendizaje adulto, y ese segundo carácter queda explícito en abundantes momentos y con relación a importantes personajes que reaccionan de modo gradualmente positivo ante las interrogaciones de signo moral. *“No se comprende verdaderamente a una persona hasta que se piensa desde su punto de vista, hasta que uno se mete en el pellejo de ella y se porta en consecuencia”*, decía el abogado a *Scout* en un temprano pasaje del libro. Se debe subrayar aquí la introducción de la palabra *skin*, “piel” o “pellejo”: no alude directamente al conflicto racial en ese fragmento pero sirve como anticipo de lo que pronto sucederá. El discurso ético que mana de la estructura simbólica difícilmente alcanzaría su consistencia si no descansara en la bella recreación del pequeño mundo de Maycomb. Aunque a veces parezca que personajes y episodios se cierran en sí mismos y se disocian del



eje narrativo, ocurre que la lírica evocación y el sentido del humor convergen en un atractivo mural de gente anclada en pintorescas tradiciones y conductas, por lo que a menudo las historias secundarias quedan vinculadas íntimamente con el progreso de la acción principal. Una muestra de los aciertos correspondientes radica en el comentario de *Atticus* según el cual “*dar a las personas nombres de generales confederados las convertía de modo paulatino en empecinados bebedores*”; *Ewell* se llamaba *Robert E. Lee* y se emborrachaba con frecuencia. La pobreza y la ignorancia que aquejaban a él y a otros muchos blancos del condado eran insinuadas por la fugaz aparición de *X Billups*: la *X* constituía su nombre y no una inicial, y él se denominaba de tal forma porque sus padres habían puesto aquella letra en el documento de inscripción tras haberle traído al mundo. Igualmente se hablaba de la suciedad física y en el caso de la que recubría el cuerpo de *Ewell* aparecía un enfoque relevante. “*Todo lo que el sujeto del estrado para testigos tenía que le hiciera mejor que*



sus vecinos más cercanos” -los negros de las afueras de la población- “era que, si se restregaba con lejía en agua muy caliente, su piel resultaba blanca”; recuérdese los lazos de los Ewell con el depósito de desperdicios. No faltaba tampoco la holgazanería. Viejos ociosos que componían el denominado “Idlers’ Club” “habían malgastado sus vidas sin hacer nada y pasaban sus días crepusculares haciendo lo mismo en los bancos de pino bajo los eficaces robles de la plaza”; ellos eran los espectadores más rigurosos y severos con lo que acaecía en las sesiones judiciales.

Casi la totalidad de las anotaciones complementarias se esfumó en la versión cinematográfica, circunscrita prácticamente a las incidencias primordiales y evasiva respecto al contexto social. Sustanciales escenas en la escuela, como una conversación en clase sobre Hitler y los judíos –una incursión más en el tema de la diferencia-, fueron suprimidas. Se omitió asimismo la presencia de *tía*

Alexandra, hermana de *Atticus*, en casa de los *Finch* y las reacciones de la mujer ante la educación de sus sobrinos y el proceso a *Tom Robinson*, además de descartarse una reunión de damas algo ridícula en la que aquélla ejercía de anfitriona. Sorprende, sobre todo, la ausencia en el film del tramo en que *Scout* y *Jem*, junto con su cocinera de color *Calpurnia*, asistían a un oficio religioso en una iglesia negra; de haberse conservado esa escena, en la que los hermanos conocían al reverendo *Sykes*, hubieran sido más lógicos, en el fragmento fílmico del juicio, el trato que el último dispensaba cordialmente a los dos niños y el talante natural con que éstos se integraban en el público de raza oscura obligado a contemplar la vista desde la galería superior. Al efecto de apuntar el desatino de la segregación racial, Lee tuvo una idea brillante que no llegó a la pantalla. *Jem* construía un muñeco de nieve a partir de un previo modelado con fango cuya finalidad era dar solidez a la figura; luego, el calor generado por el incendio de la casa de enfrente derretía el recubrimiento del monigote. Acontecía por tanto que éste se revestía sucesivamente de tonalidades oscuras, blancas y otra vez foscas, lo que podía inducir a la reflexión de que el color era algo meramente superficial.

Por último la película eludió el tema del amor infantil entre *Dill* y *Scout*, probablemente influido por el recuerdo de las primeras relaciones entre Capote y Lee. En la novela los niños formaban explícitamente una pareja sentimental, sin mayores contactos físicos que algunos besos cuando *Jem* no les veía.

No es posible saber hasta qué punto hubieran subsistido esta supresión y las anteriores si la escritora hubiese aceptado hacerse cargo del guion. Se le ofreció esta labor, pero Lee renunció a ella. Sin embargo, viajó a Nyack, New York, para conversar acerca del libreto con el guionista, Horton Foote, y después se desplazó a Hollywood con objeto de asistir al rodaje durante las dos semanas iniciales. Varias compañías cinematográficas habían analizado la viabilidad de una versión fílmica, pero al final el proyecto sólo prosperó en ámbitos con menor potencial. El productor Alan J. Pakula consiguió interesar al director Robert Mulligan, con el que había trabajado escasos años atrás en el marco de Paramount, y ambos fundaron, para realizar el film, una



empresa bautizada con sus apellidos. Acto seguido lograron asociarse con Gregory Peck, quien se vio de inmediato en el papel de *Atticus* y participó en la adaptación como actor y al frente de su compañía Brentwood. Al llevarse a cabo, en febrero de 1962, la toma inaugural con Peck encarnando al abogado, Harper Lee rompió a llorar y después explicó que aquél le había recordado a su padre, recientemente fallecido.

Dramaturgo y novelista cotizado, Horton Foote titubeó cuando se le propuso escribir el libreto. Entregó a su mujer la novela para que la leyese y le diera su opinión, y ella le incitó a conocer la obra. Después Foote se sintió estimulado por dos hechos: el de que un crítico hubiese comentado que *Scout* seguía las huellas de *Huckleberry Finn*, y el de que *Dill* estuviera inspirado por Capote. Más adelante, consideró muy útil un consejo de Pakula consistente en comprimir la extensión temporal del relato a un año y algunos meses; así, la película narraría los acontecimientos desde un verano hasta el Halloween de la siguiente anualidad. La implicación de Foote le llevó a colaborar en el casting, y fue él quien recomendó Robert Duvall, actor en una obra

teatral del propio guionista, para interpretar a *Boo Radley*, lo que significaría su debut en la pantalla con una breve pero impactante intervención. La búsqueda de los niños que debían de dar rostros a los *hermanos Finch* discurrió en tierras sureñas y culminó en Birmingham, Alabama, donde se halló a Phillip Alford, de trece años, y a Mary Badham, de nueve; vivían a escasa distancia uno de otra, y ésta era hermana del futuro director cinematográfico John Badham.

En el ínterin se había viajado a Monroeville, pero la localidad había cambiado tanto que ya no servía para representar a una con sus características en los años treinta. Se construyó en consecuencia la ficticia Maycomb en los terrenos de Universal, la compañía distribuidora, en San Fernando Valley. Quince acres fueron destinados a hospedar, en dos secciones, los escenarios urbanos, que incluirían una treintena larga de edificios. El presupuesto se abarató notoriamente a causa de que los productores adquirieron por poco dinero unas casas del mismo valle que iban a ser derruidas. Se siguió fielmente la columna vertebral de la novela, y las supresiones comentadas no dejaron lugar más que para muy pocos añadidos; sobresalió entre los mismos el de una escena en que *Atticus* hablaba con *Scout* en la habitación de la chiquilla sobre la difunta *sra. Finch*.

El rodaje terminó el 3 de mayo de 1962. Proseguían los conflictos raciales y avanzaba el Movimiento por los Derechos Civiles; ello benefició a la película en la selección de candidaturas a los Oscar y en la propia designación de galardonados. El film obtuvo siete nominaciones, tres de las cuales progresaron hasta la consecución de la estatuilla. Los premiados fueron Gregory Peck, Horton Foote y los directores artísticos Alexander Golitzen y Henry Bumstead; no se logró lauro en las categorías de obra, dirección, actriz secundaria (Mary Badham) y fotografía en blanco y negro. Precisamente la esperanza en unas votaciones favorables había impelido al adelanto del estreno en Los Ángeles, celebrado en diciembre de 1962; en caso de demora no se habría podido concurrir a la inmediata concesión de los Oscar. La presentación neoyorquina de la película tuvo lugar el 14 de febrero de 1963 en el Radio City Music Hall. Muy oportuno en el

momento de su difusión, el film fue acogido con generalizada simpatía (...).

Texto (extractos):

Javier Coma, **Doctor Libro y Mister Film: de la novela al cine**,

Notorious, 2008





“Atticus Finch no hacía nada que pudiera despertar la admiración de nadie: no cazaba, no jugaba al póker, no pescaba, no bebía, no fumaba, se sentaba y leía”.
(en la novela)

(...) Como en otros muchos ejemplos, la mítica de **MATAR UN RUISEÑOR** mutó con el paso del tiempo. En su estreno, la adaptación de la novela de Harper Lee alcanzó un notable éxito, como intimista, delicada y tardía muestra de “Americana”. Sin embargo, su égida fue oscureciéndose, quizá debido a estar firmada por Robert Mulligan, un realizador de irregular andadura -aunque albergue títulos interesantes-. Sería en el último cuarto de siglo cuando se erigiría como referente cinematográfico, trascendiendo su personaje protagonista -el *Atticus Finch*, encarnado por un memorable Gregory Peck-, como el personaje más idealizado del cine americano.

1962 fue un año de magnífica producción¹ y, a nivel de galardones, **Lawrence de Arabia** (David Lean), arrasó con 7 de los 10 Óscars para los que fue nominada, entre ellos, mejor película y mejor director. El quinteto de aquel año mostraba la abrumadora colisión de grandes producciones, la triunfadora de Lean, el bélico **El día más largo** (Ken Annakin, Andrew Marton y Bernhrad Wicki), el polémico **Rebelión a bordo** (Lewis Milestone) y el musical **Vivir de ilusión** (Morton Da Costa), competía con el film de Mulligan, que atesoró 8 candidaturas. Una edición donde grandes obras como **Tempestad sobre Washington** (Otto Preminger), **El hombre que mató a Liberty Valance** (John Ford), o **iHatari!** (Howard Hawks), carecieron de galardones, **MATAR UN RUISEÑOR** obtuvo tres estatuillas; mejor guion adaptado, mejor decoración en B/N y, sobre todo, el Óscar al mejor actor a Gregory Peck, ante una atronadora ovación.

Centrada en un ámbito rural y sureño durante la Gran Depresión, está evocada por el relato en *off* de la pequeña *Scout* (maravillosa Mary Badham), la menor de los dos hijos de *Atticus*, abogado viudo con estrecheces económicas, de talante dialogante. Su otro hijo es *Jem* (Phillip Alford), formando junto a un compañero de vivencias veraniegas tres niños que vivirán su infancia en el seno de una sociedad rural hostil. El milagro de **MATAR UN RUISEÑOR** se intuye en esos títulos de crédito que parecen evocarnos un recuerdo añorante, potenciado al escuchar la voz adulta de *Scout*, describiendo la indolencia de la población y la relación entre sus vecinos, anidando en ellos el fantasma del racismo. Mulligan -ayudado por la textura de la fotografía en b/n de Russell Harlan, y la prestación de la banda sonora de Elmer Bernstein-, nos adentra en un extraño cuento, aunque estemos en un marco preciso, donde aparece ligado lo hermoso y lo terrible. Donde la espesura del bosque aparece tan ensoñadora como

¹ A las citadas en el texto principal, habría que añadir **Dulce pájaro de juventud** (Richard Brooks), **Lolita** (Stanley Kubrick), **Días de vino y rosas** (Blake Edwards), **El hombre de Alcatraz** (John Frankenheimer) o **Taras Bulba** (John Lee Thompson).



amenazadora, invocando incluso elementos del cine de terror, centrando parte de su suspense, en la vivienda que confina a un joven enfermo mental, del que se narran terribles hechos. La película incardina esta mirada infantil, dispuesta a salir de la rutina, el recuerdo de su madre muerta -los pocos obsequios que el padre conserva de la misma, para legar a sus hijos-, o la placidez casi pictórica de aquel remanso, donde el tiempo parece detenerse.

Pero surgirá el encargo a *Atticus* para ejercer como defensor de *Tom Robinson* (Brock Peters), joven negro acusado de abusar de una blanca de familia desestructurada. Pese a sus inconvenientes, no dudará en asumirla casi como un reto personal, encontrando la oportunidad de reafirmarse en unos ideales de tolerancia carentes en su entorno. Mulligan nunca cargará el aporte discursivo del relato, dispuesto en tres partes. La primera mitad describirá las andanzas de los niños. La segunda se dividirá en dos fragmentos. El primero plas-



-mará el juicio -atención a las miradas de los niños, en especial de *Jem*-, mientras que la parte final descubrirá, meses después, la realidad de aquel suceso -que inculpó injustamente a un hombre por su raza-, ligándolo con el encuentro ante el misterioso *Boo Radley* (Robert Duvall), tan anhelado por los niños en estos dos veranos, ejerciendo en el último momento como inesperado salvador de los hijos de *Finch*.

MATAR UN RUISEÑOR reviste infinita delicadeza. En el instante que *Jem* muestra a *Scout* la caja con los objetos encontrados en el recoveco de un árbol -que el padre de *Boo* sellará con cemento-. En ese granjero que paga a *Finch* su defensa con productos propios -y que, más tarde, abandonará sus instintos racistas, adheridos por la presión vecinal-. Pundonor al exponer *Atticus* su alegato final de defensa. En el lenguaje corporal y las miradas de Peck durante la vista. En la dignidad que los negros, ubicados en la planta superior del recinto judicial, manifiestan al despedir en pie al pesaroso letrado. También dolor contenido, al conocer la trágica huida del acusado. O dignidad, cuando Finch le escupe un impresentable miembro de la comunidad (...).

Texto (extractos):

Juan Carlos Vizcaíno Martínez, “Matar un ruiseñor”,
en dossier “Obras maestras que el Óscar olvidó”,
Dirigido por, febrero 2020



*“Como todos los niños,
nunca van andando hacia ningún lugar.
Proponen una meta y salen corriendo. Nadie ganaba.
Nadie queda ganar, tan solo quedan correr para siempre,
en la amistad de las sombras juntas”.*
Extracto de “El carnaval de las tinieblas” de Ray Bradbury

Los títulos de crédito de **MATAR UN RUISEÑOR** dejan entrever la delicadeza y el respeto con el que Robert Mulligan se acerca al mundo infantil por primera vez. Por tanto, se rodea de todos aquellos elementos que puedan transmitir estos sentimientos, desde una maravillosa banda sonora de Elmer Bernstein hasta un trabajo interpretativo excelso, en el que Gregory Peck nunca ha estado mejor. La novela de la escritora Harper Lee, galardonada con el premio Pulitzer, sirve en bandeja los deseos de Mulligan, ya que el trabajo del guionista escogido - Horton Foote, surgido del medio televisivo y autor de “La jauría humana” (versión cinematográfica a cargo de Arthur Penn) y “The travelling lady” (versión cinematográfica a cargo

del propio Mulligan, con el título de **La última tentativa**)- se limitó a sintetizar la extensa obra literaria de la escritora sureña. En el condado de Maycomb, en el estado de Alabama, se desarrolla la historia de una familia sin madre a los ojos de la hija, *Scout* (Mary Badham, (la hermana pequeña del director de **El trueno azul**, John Badham)).

La Depresión Americana deviene el marco idóneo para describir el clima de odio racial que afecta a una pequeña localidad del profundo sur. Uno de los aspectos más inteligentes de la película corresponde al uso que hace Mulligan y Foote del conflicto racial respecto a la recreación del mundo infantil. Como en todas las grandes películas, **MATAR UN RUISEÑOR** presenta diferentes niveles de lectura. En la primera impresión, se nos descubre una idealización del complejo mundo de la infancia -la curiosidad, el acopio de imaginación con el que describen a *Boo Radley* (Robert Duvall)- y en un segundo término, el tono crítico hacia el sistema judicial en el que la tarea de los jurados populares en los Estados Unidos, puede conducir a considerar prioritaria la condición étnica o racial del inculpado (**Doce hombres sin piedad** también realizaba un análisis de esta situación de indefensión, pero en el caso de un chicano).

Por encima de estas consideraciones de contenidos, **MATAR UN RUISEÑOR** evoca un universo bradburiano, donde las mecedoras se mueven con un ritmo sincopado, los porches se encuentran desmantelados y el viento limpia las calles vacías en una noche de verano (...).

Texto (extractos):

*Christian Aguilera, La generación de la televisión.
La conciencia liberal del cine americano,*
editorial 2001, 2000



“En este país los tribunales tienen que ser de una gran equidad, y para ellos todos los hombres han nacido iguales. No soy un iluso que crea firmemente en la integridad de nuestros tribunales y en el sistema del jurado. No me parece lo ideal pero es una realidad a la que no hay más remedio que sujetarse con fuerza”.
(el abogado Atticus Finch al jurado, en la película)

(...) Con estas palabras *Atticus Finch* (Gregory Peck), el abogado de **MATAR UN RUISEÑOR**, apela a la integridad moral de un jurado compuesto por doce varones blancos cuya misión es discernir si el negro *Tom Robinson* (Brock Peters) violó y golpeó a una muchacha blanca, *Mayella Ewell* (Collin Wilcox). La mirada seria, grave, de *Atticus* mientras efectúa su parlamento revela que, en su interior, duda de esa integridad. ¿Por qué? Quizá porque estamos en el condado de Maycomb, Alabama, en 1930, y la justicia para un hombre de color es solamente una utopía. Tal vez porque conoce los estrictos



códigos morales por los que se rige una comunidad mucho menos idílica de lo que las correrías de sus hijos, “*Scout*” (Mary Badham) y *Jem* (Philip Alford), entre las tranquilas calles de Maycomb, parecen indicar. Detrás de las menudas casas de vago estilo colonial, de jardines llenos de fragantes mimosas, de viejecitas que toman el fresco en el porche de sus hogares con indolente pose, de vecinos con exquisitos modales, se oculta una terrible realidad.

La devastadora miseria originada por la Gran Depresión, la ignorancia, atávicos miedos hacia todo lo que es diferente, el asco al contacto físico con el otro ... , son las lacras de un universo embriagado por su propia ruindad, y que pretende borrarlas mediante piquetes de linchamiento, los cuales, antorchas en mano, surgen de la oscuridad como fantasmas. Durante el alegato de *Atticus* jamás vemos al jurado. En realidad, *Atticus* se dirige, primero, a los espectadores estadounidenses de 1962, los integrantes de la sociedad que entonces



toleraba, sin remordimiento alguno, situaciones como aquélla: la mentira de unos blancos desquiciados e ignorantes pesa más en el juicio que el testimonio veraz de un negro honrado.

Pero, curiosamente, y ésta es la grandeza del film de Robert Mulligan -y, por descontado, de la novela de Harper Lee-, *Atticus* parece dirigirse también a nosotros, el público de hoy, ante la apremiante atemporalidad del conflicto. Conflicto que en **MATAR UN RUISEÑOR** se sustenta en un terrible acto de mezquindad: *Tom Robinson* no es hallado culpable por haber ultrajado supuestamente a una mujer blanca, sino por haber sentido piedad hacia ella, lo cual significa para el jurado, convencido de su superioridad racial, una humillación mucho mayor que la agresión sexual. *Tom*, ingenuamente, ayudaba a *Mayella* en ciertas labores domésticas porque “*sentía compasión*”, porque su soledad y su miseria le conmovían. Mientras, *Mayella*, verdadera transgresora de las oscuras normas de convivencia entre blancos y negros imperantes en Maycomb, ansiaba secretamente las caricias y los besos del afroamericano. Y al condenar a *Tom*, el ju-



-rado se afana en extirpar cruelmente los nobles sentimientos que dignifican a su raza, oprimida y maltratada.

Como bien demuestra **MATAR UN RUISEÑOR**, no hay condición humana más angustiosa que la indefensión. La sala del tribunal, el espacio donde *Tom Robinson* debería sentirse más protegido es, irónicamente, el lugar de mayor vulnerabilidad para él. La puesta en escena de Robert Mulligan y la excelente actuación de Brock Peters así lo prueban: la actitud seria, casi pétrea, de *Tom* durante la declaración inculpativa del padre de la joven, *Bob Ewell* (James Anderson) -quien habla desde el estrado de manera arrogante, perversa, tratando de impresionar al jurado que lo observa atentamente-, y de la propia *Mayella* -cuyo patético aspecto contrasta con la ira y el histerismo de sus palabras-; los ácidos insertos y planos generales que muestran al silencioso público negro, vestido con gran humildad, situado en los palcos superiores de la sala, excluido de una

platea llena de bulliciosos blancos ataviados con sus mejores galas; la desidia ostentada por el *juez Taylor* (Paul Fix) ante lo que sucede en la sala; el rostro de *Tom*, compungido, tenso, perlado de sudor, al narrar cómo sucedieron los hechos, bajo la atenta mirada de *Atticus* y de sus acusadores...

Son los distintos compases de una pantomima cuyo desenlace está decidido de antemano. *Tom* será condenado, y en el transcurso de su frustrada tentativa de huida, tiroteado hasta morir, adelantándose así al fin que le habían preparado. El pesimismo de **MATAR UN RUISEÑOR** entra en directa confrontación con el cauto optimismo de **El sargento negro** (John Ford, 1960). No puede haber justicia, real y contundente, en unos tribunales donde campa a sus anchas la mentira y el atropello. La férrea moral individual de hombres como *Atticus* no es suficiente para cambiar tal estado de cosas, aunque sirva de guía para toda una comunidad sedienta de auténtica justicia. “*Levántese, señorita Jean Louise, su padre se marcha*”, exclama el *reverendo Sykes* (Bill Walker) a la vez que obliga a la hija de *Atticus* a alzarse, junto a todos los hombres y mujeres de color asistentes al juicio, en solemne actitud de respeto hacia la figura abatida y algo nerviosa que abandona un tribunal vacío, entre cuyas paredes, tal vez mañana, se reparen agravios como el sufrido por *Tom Robinson*.

Sin embargo, hoy por hoy, la lucha todavía prosigue (...).

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “Justicia y racismo”, en **Cine y Derecho**,
rev. Nosferatu, nº 32, enero 2000



“El verdadero arrojo es cuando sabes que tienes todas las de perder, pero emprendes la acción y la llevas a cabo a pesar de todo”.
(Atticus Finch)

(...) Si bien el prestigio de **MATAR UN RUISEÑOR**, probablemente la mejor película de Robert Mulligan, no ha dejado de aumentar con el paso del tiempo, hasta el punto de haberse convertido en uno de los clásicos más sólidos y respetados del cine norteamericano de estos últimos cuarenta años, una vez más hay que recordar que tras la misma, y sin que ello suponga la menor disminución de sus méritos (aumentándolos, si cabe), se encuentra la magnífica novela homónima de la escritora Nelle Harper Lee, conocida simplemente como Harper Lee, gracias a la cual ganó el Premio Pulitzer en 1961, año de su primera edición española a cargo de Bruguera.

Nacida en Monroeville, Alabama, su autora plasmó en “Matar un ruiseñor” buena parte de los recuerdos de su juventud en aquella zona sureña, hasta el punto que el relato -cuya lectura no dudo en recomendar con entusiasmo- está escrito en primera persona y narrado desde la perspectiva de la niña *Jean Louise Finch*, a la que todos apodan *Scout*. Asimismo, otros personajes del libro tienen sus referentes reales, como por ejemplo el del abogado *Atticus Finch*, padre de *Scout* y de su hermano *Jem*, inspirado en el propio padre de Harper Lee, algo que también ocurre con el personaje secundario del pequeño *Dill*, un amigo de los hijos de *Atticus* que es una especie de émulo de Truman Capote, vecino de la escritora en Monroeville.

No voy a extenderme en una comparación entre el argumento de la novela y el del film, dado que se parecen bastante y las diferencias que hay entre ambos no son demasiado substanciales. Probablemente ello se deba a la actitud de profundo respeto que sus responsables, el realizador Robert Mulligan, el productor Alan J. Pakula y el guionista Horton Foote, manifestaron en todo momento hacia un libro que veneraban y que, sobre todo en los Estados Unidos, tiene tanto prestigio que algunos estudios han llegado a considerarlo como el más influyente del país después de la Biblia. Según parece fue



Pakula –cuya labor como productor probablemente sea más interesante que su irregular trayectoria posterior como director- quien intentó convencer a Harper Lee para que adaptara ella misma su novela y, tras su negativa, tuvo que insistirle a Horton Foote para que lo hiciera, algo a lo que este último se resistía tanto por su devoción hacia el libro como por su poca experiencia como guionista cinematográfico

El episodio más interesante de la obra de Harper Lee que no se encuentra reflejado en el film de Mulligan reside, a mi entender, en la historia protagonizada por la *sra. Dubose*, una anciana huraña que se sienta en el porche de su casa y está tan orgullosa de las orquídeas blancas de su jardín que siempre está riñendo a *Jem* y *Scout* porque en ocasiones pasan por su finca sin ser cuidadosos con ellas. Un día, *Jem* destroza las orquídeas en un acceso de furia y, para compensar a la anciana por el destrozo causado, su padre le obliga a ir a casa de la *sra. Dubose* para leerle mientras ella reposa en su lecho. Tiempo después, la anciana muere, y es entonces cuando *Atticus* le explica un secreto a *Jem*: que la *sra. Dubose* era adicta a la morfina, como consecuencia de un largo tratamiento médico contra el dolor, y que antes de morir había decidido desengancharse de la droga. De este modo, mientras escuchaba o fingía escuchar al niño que le leía junto a la cama, en realidad su cuerpo y su mente estaban luchando contra la morfina.

“Era la persona más valiente que he conocido en mi vida”, concluye Atticus. En cambio, en la película el personaje de la sra. Dubose - encarnado por la actriz Ruth White- está reducido a un rol más secundario, por más que su presencia contribuya a la consolidación del ambiente que describe y a la caracterización de los personajes que se mueven en ese entorno.

Según parece también fue insistencia de Pakula la idea de incluir algunos pequeños fragmentos de la narración en *off* de Scout adulta -con la voz, en su versión original, de la actriz Kim Stanley- como el que abre el film, tanto por respeto hacia la obra de Harper Lee como por la posibilidad de introducir mediante esa voz en *off* -junto con los imaginativos títulos de crédito diseñados por Stephen Frankfurt- la peculiar atmósfera que domina toda la película. La narración de la adulta Scout nos presenta el escenario principal del relato: la pequeña localidad de Maycomb, Alabama, en el año 1932. La extraordinaria fotografía en blanco y negro de Russell Harlan, en combinación con el elegante empleo del formato panorámico por parte del realizador y la evocativa calidez de la excelente partitura compuesta por Elmer Bernstein (que el mismo compositor consideraba, no sin razón, la mejor de su carrera), sumerge al espectador en un mundo sencillo y reconocible pero, al mismo tiempo, bañado por esa sensación de irrealidad propia de las cosas embellecidas por la memoria.



MATAR UN RUISEÑOR es un relato dominado por un clima que oscila entre lo fantástico y lo realista, la nostalgia y la crónica, la evocación infantil de unos hechos del pasado y la mirada reflexiva y desde una perspectiva adulta sobre esos mismos acontecimientos pretéritos. Se han hecho muchas y muy buenas películas sobre la infancia, aunque **MATAR UN RUISEÑOR** pertenece a una categoría especial dentro de estas últimas. No tiene ni pretende tener el sentido doloroso de otras evocaciones de este estilo como, por ejemplo, las mostradas por Roberto Rossellini en **Germania, anno zero** (1947), René Clément en **Juegos prohibidos** (*Jeux interdits*, 1952), François Truffaut en **Los cuatrocientos golpes** (*Les quatre cents coups*, 1959), Jack Clayton en **Suspense** (*The innocents*, 1960) o Alexander Mackendrick en **Viento en las velas** (*High Wind in Jamaica*, 1965), es decir, relatos protagonizados por niños pero siempre desde un punto de vista lúcidamente adulto. Más bien se inscribe en otro tipo de films en los que el contexto infantil y el adulto se fusionan en una sola cosa, hasta el punto que uno y otro conviven dentro de un mismo contexto gracias a una puesta en escena que oscila entre la fantasía y el realismo, pero sin decidirse completamente por una u otra tonalidad genérica. Pienso concretamente en títulos como **El otro** (*The other*, 1972), no por casualidad del propio Mulligan, o la incomprensida obra de Steven Spielberg **E.T., el extraterrestre** (*E.T., The Extra-Terrestrial*, 1982), que todavía sigue estando considerada una mera fantasía infantiloides de ciencia ficción, siendo en realidad -como muy bien sugirió alguien tan poco sospechoso de sentimentalismo como el novelista Martin Amis- una aguda digresión sobre la imposibilidad de recuperar la infancia.

Tampoco hay que echar en saco roto la adscripción de **MATAR UN RUISEÑOR** dentro de ese género tan poco estudiado entre la crítica española como es el conocido bajo la denominación “Americana”, dentro del cual se engloban una serie de películas, naturalmente de nacionalidad estadounidense, cuyo denominador común consiste en tener como tema de fondo a los Estados Unidos de América, entendidos no tanto en sentido político o patriótico (aun sin excluirlo) como, sobre todo, en sentido emocional y espiritual. El gé-



-nero “Americana” trata, en última instancia, de América y de los sentimientos más íntimos de los norteamericanos, y cuenta con antecedentes tan ilustres como **Las uvas de la ira** (*The grapes of wrath*, 1940) y, en particular, **The sun shines bright** (1953), ambas de John Ford, o **iQué bello es vivir!** (*It’s a wonderful life!*, 1946), de Frank Capra, siendo un género ampliamente cultivado por el cine estadounidense de estas últimas décadas, como demuestran **El cazador** (*The deer hunter*, 1978), de Michael Cimino, **Nacido el 4 de julio** (*Born on the Fourth of July*, 1989), de Oliver Stone -en acertadas palabras de Antonio José Navarro, “*un film no narrativo sobre la tragedia de ser americano*”-, **La tormenta de hielo** (*The ice storm*, 1997), de Ang Lee, o **La última noche** (*The 25th hour*, 2003) de Spike Lee. En este sentido, la América que aparece retratada en **MATAR UN RUISEÑOR** es, por encima de todo, un espacio de base realista pero marcado por emociones que surgen de una conciencia nacional inspirada, a su vez, en una especie de modelo espiritual: un retrato trazado con gruesos rasgos de realidad pero coloreado por la paleta del idealismo.

Como ya hemos mencionado líneas atrás el film de Mulligan se distingue por su elaborada creación de una atmósfera a medio camino entre lo realista y lo fantasioso, a tono con la concordancia de



miradas adultas e infantiles sobre las que se construye el relato. La película aparece en todo momento narrada, aparentemente, desde la perspectiva de la pequeña *Scout* (Mary Badham, hermana del realizador John Badham), pero en la práctica **MATAR UN RUISEÑOR** arroja -como en el libro de Harper Lee- un amplio abanico de miradas: el retrato del abogado *Atticus Finch* (un excelente Gregory Peck) resulta convincente tanto por las sensaciones que de él transmiten sus hijos *Scout* y *Jem* (Philip Alford) como por su actitud a la hora de llevar la defensa de un hombre negro (*Tom Robinson*: Brock Peters), acusado de haber golpeado y violado a una chica blanca (*Mayela Ewell*: Collin Wilcox), por la admiración que despierta sobre todo en *Jem* cuando, de un certero disparo, es capaz de liquidar un perro rabioso (descubriéndose así que *Atticus* fue el mejor tirador de su pelotón en el ejército: descubriéndose, por tanto, un ser humano lleno de inesperados matices), o por su firmeza a la hora de rehuir la

violencia cuando el irascible padre de *Mayela* (*Bob Ewell*: James Anderson) le escupe a la cara intentando provocarle.

En este último sentido hay que reconocer que, independientemente de que contara con el apoyo de una excelente novela, un notable equipo técnico y un espléndido elenco de intérpretes, Robert Mulligan supo desarrollar aquí una puesta en escena que se encuentra en perfecta consonancia con el espíritu de la propuesta. Por más que hoy en día este es un concepto que parece haber caído en desuso, el sentido de un film no se deriva tanto de su guion como en particular de la labor del director a la hora de planificarlo. Solo hay que ver el peso que tienen dentro de los encuadres diversos elementos del decorado que no se limitan a “llenar” el plano sino que, además, contribuyen con su presencia a describirnos el ambiente del relato: las vallas de madera que rodean las viviendas de Maycomb (y que tanta importancia tienen en las excursiones de los niños a la casa de ese temido personaje sin rostro llamado *Boo Radley*); el neumático que usa *Scout* para columpiarse; las hamacas de madera en los porches, que según las ocasiones sirven para conversar, para meditar en solitario (*Scout* y *Jem* hablan en su dormitorio sobre su madre muerta mientras, sentado fuera, *Atticus* les escucha: formidable escena y gran actuación de Gregory Peck), o incluso para sugerir extrañas amenazas (el asiento que golpea la pared de la casa de *Boo Radley*, imagen retomada por Sam Raimi en **Posesión infernal**/*Evil Dead*, 1982); la aparición, casi anacrónica, de los coches en calles muchas de ellas sin asfaltar (secuencia del perro rabioso); la salida de la escuela, en la que los niños reflejan con su conducta las inquietudes de sus padres (*Scout* se pelea con otro chico porque ha llamado a *Atticus* “defensor de los negros”); el piso superior de la sala del tribunal donde se arremolinan los negros, separados de los blancos, durante el juicio a *Tom Robinson*...

MATAR UN RUISEÑOR está llena de pequeños detalles que, en un sentido similar al expuesto en cuanto a la utilización del decorado, contribuyen a la descripción de personajes y ambientes: el reloj de bolsillo que *Scout* acaricia con delectación y que está destinado a ser heredado por *Jem*; *Scout* estrenando por primera vez



un vestido “*de niña*” para ir a la escuela; el gesto de *Atticus* tirando sus gafas para poder afinar la puntería contra el perro; su manera de cerrar el libro cuando, en la puerta de la cárcel, presiente la llegada del grupo de ciudadanos que quiere linchar a *Tom Robinson*; el peso dramático del crucial detalle del brazo inútil de *Tom Robinson* durante el proceso ...

Muchas secuencias de la película están revestidas de una aureola casi sobrenatural que las aproximan al género fantástico y suponen, en cierto sentido, un anticipo de lo ensayado por el propio Mulligan en su posterior **El otro**. Son inolvidables al respecto los momentos, ya mencionados, en los que los niños *Jem*, *Scout* y *Dill* (John Megna) se aproximan a la vivienda de *Boo Radley*, personaje misterioso rodeado de una aureola de terror y sobre el cual corren todo tipo de leyendas urbanas: particularmente notable es la secuencia nocturna en la que los chiquillos llegan hasta la fachada misma de la casa de *Boo* y la sombra de este último, convertido así en una especie

de monstruo fabuloso, se proyecta, aparentemente amenazadora, muy cerca de *Jem*.

Pero no es este el único ejemplo de cómo Mulligan consigue imprimir un sentido concreto y una determinada atmósfera en virtud de la planificación. Véase la terrorífica aparición de *Nathan Radley* (Richard Hale), el padre de *Boo* y con fama de ser “*el hombre más malvado del mundo*”, taponando con cemento el hueco del árbol que su hijo usa para dejarle pequeños regalos a *Jem*. Resulta asimismo extraordinario ese instante en que *Bob Ewell*, completamente borracho, acecha a *Jem*, que está esperando a su padre en el interior del coche: el plano desde el punto de vista subjetivo del niño en el que *Ewell* pone su sucia mano sobre el cristal de la ventanilla, como si quisiera agarrarle; el otro plano subjetivo de *Jem* que cierra la escena, tomado desde la ventanilla trasera del coche en marcha mientras, a lo lejos, la tambaleante figura del borracho se va haciendo más y más pequeña. Asimismo, Mulligan recurre a ciertas convenciones del cine fantástico para resolver la crucial secuencia nocturna en la que *Jem* y *Scout* son agredidos por el vengativo *Bob Ewell* y salvados *in extremis* por el temido *Boo Radley*: *Jem* y *Scout*, esta última metida en un disfraz de jamón que le impide moverse con rapidez (tan solo vemos sus ojos mirando por una rendija), atraviesan el campo; Mulligan combina planos siempre a la altura de la visión de los niños de los niños con amenazadores planos subjetivos de alguien invisible a los ojos del espectador que está oculto entre el follaje; el ataque de *Ewell*, acompañado de un efecto sonoro que parece el rugido de un monstruo (i), y la pelea de *Boo* contra el primero están rodados con planos a corta distancia que impiden ver el rostro de los contendientes; *Boo Radley* recoge al herido *Jem* y lo lleva a casa en brazos, en una imagen que parece sacada de la iconografía del cine fantástico clásico... Víctor Erice y Ángel Fernández Santos no se inventaron nada nuevo cuando equipararon imaginación infantil y terrores adultos en **El espíritu de la colmena** (1973) por mediación del recurso onírico al monstruo de *Frankenstein*.

El título de la novela y del film es **MATAR UN RUISEÑOR**, y no “Matar A un ruiñeñor”, como aparece erróneamente en ocasiones.

Aunque puedan parecer iguales, ambos títulos no significan lo mismo. “Matar A un ruiseñor” se refiere a la acción específica de matar dirigida contra un pajarillo en concreto, sin más. Sin embargo, tal y como explica Harper Lee en el libro y como Foote y Mulligan recogen fielmente en la película, el título **MATAR UN RUISEÑOR** tiene un sentido más amplio y se refiere simbólicamente a la comisión de un acto atroz e imperdonable que está más allá de toda moral y ética. Un ruiseñor, se dice, es un ave inofensiva que no devora las cosechas y cuya función consiste en alegrar al mundo con sus trinos; por tanto, matarlo es algo mucho más que reprobable: es un auténtico pecado. En las escenas finales, *Atticus* y el *sheriff Tate* (Frank Overton) deciden no denunciar a la justicia al retrasado *Boo Radley* (Robert Duvall, en su primer papel para el cine), quien ha matado a *Bob Ewell* para salvar a *Jem* y *Scout*, porque hacerlo sería... como matar un ruiseñor (...).

(...) No importa que **MATAR A RUISEÑOR** pueda ser una película moralizante o políticamente correcta, porque es una de esas obras que ya no se hacen, que dentro de su complejidad temática es apta para todas las edades y que inmortaliza al abogado *Finch* como el padre ideal de todos los amantes del cine (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valenti, “Matar un ruiseñor”, en sección “El cine reencontrado”, Dirigido por, noviembre 2003











Viernes 14

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

AMORES CON UN EXTRAÑO • 1963 • EE.UU. • 100'



Título orig.- Love with a proper stranger. **Director.-** Robert Mulligan.

Guion.- Arnold Schulman.

Fotografía.- Milton Krasner (1.85:1 – B/N). **Montaje.-** Aaron Stell.

Música.- Elmer Bernstein. **Canción.-** “Love with the proper stranger”, de Johnny Mercer (l) y Elmer Bernstein (m), interpretada por Jack Jones.

Productor.- Alan J. Pakula.

Producción.- Pakula-Mulligan / Boardwalk-Rona para Paramount Pictures. **Intérpretes.-** Natalie Wood

(Angie Rossini), Steve McQueen (Rocky Papasano), Edie Adams (Barbie), Herschel Bernardi (Dominick Rossini), Anne Hegira (Beetie), Harvey Lembeck (Julio Rossini), Mario Badolati (Elio

Papasano), Penny Santon (mamá Rossini), Virginia Vincent (Anna), Nick Alexander (Guido), Tom Bosley (Colombo). **Estreno.-** (EE.UU.) diciembre 1963 / (España) abril 1964.

versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 7 de la filmografía de Robert Mulligan (de 20 largometrajes)

5 candidaturas: Actriz principal (Natalie Wood), Guion Original, Fotografía en B/N, Dirección artística en B/N (Hal Pereira, Roland Anderson, Sam Comer & Grace Gregory) & Vestuario en B/N (Edith Head)

Música de sala:

Centenario OSCAR PETERSON (pianista de jazz 1925-2007)

“We get requests” (1964)

Oscar Peterson, Ray Brown & Ed Thigpen



(...) **AMORES CON UN EXTRAÑO** apareció como uno de los últimos títulos de lo que hoy se conoce como el “neorrealismo norteamericano”, una réplica de la representación de la vida cotidiana italiana trasladada a los barrios marginales neoyorquinos. Los parques enrejados, las pistas de baloncesto agrietadas y los foros destinados para las apuestas ilegales, ya forman parte del patrimonio escénico de los films que reflejan la realidad social norteamericana. El marco, soberbiamente captado por la fotografía de Milton Krasner, parece el idóneo para integrar el aborto en la clandestinidad, temática nuevamente tratada por su autor, Arnold Schulman, en “To find a man”. El caso de *Ángela* (Natalie Wood) pone en evidencia la situación de la sanidad pública en los suburbios de Nueva York, y los dispositivos substitutorios no pueden ser más precarios: una asistente sanitaria que ejerce como doctora, una habitación deshabitada, unas condiciones higiénicas paupérrimas, unos utensilios obsoletos, etc.



Mulligan, un hombre que casi siempre se ha mostrado como un excelente director de actrices, extrae toda la sensibilidad, madurez y firmeza de *Ángela Rosini*, hija de inmigrantes italianos que viven en un pequeño rincón de Brooklyn. *Ángela* se ve abocada a recurrir a un joven bohemio llamado *Rocky* (Steve McQueen) con quien había mantenido relaciones sexuales durante un festivo fin de semana, para sufragar los gastos que supone su interrupción del embarazo.

La primera parte de la película consigue transmitir un cierto idealismo y una loable verosimilitud con una economía de planos encomiable (*Rocky* comparte habitáculo con *Barbie*, una extraordinaria Edie Adams, de la que tan solo se nos muestra como una apasionada de los gatos y que trabaja hasta altas horas de la madrugada, sin querer descubrir su oficio de *stripper*). Las espléndidas escenas que concluyen en el intento de aborto, marcan el cambio de tono del film (...). La comedia costumbrista y la comedia sentimental hacen acto de presencia (la visita de *Ángela* a casa de un “títere” con aspiraciones de matrimonio o el final, con *Rocky* exhibiendo una pancarta que reza “*mejor casado que muerto*”, mientras *Ángela* lo lee



al otro lado de la acera). Esta concepción argumental indefinida marcó los posteriores films de Mulligan. En verdad, el realizador de **Matar a un ruiseñor** se ciñe más a las sensaciones, las frustraciones, las inquietudes que brotan de sus personajes, y no tanto al desarrollo de la propia historia. Podemos decir que nos encontramos ante un director antiargumental, antigéneros. Como indicaba el crítico Juan Hernández Les, *“los enemigos de las películas con historia no necesitan acercarse a Marguerite Duras, Jean-Luc Godard o Hans Jürgen Syberberg: en Mulligan tienen un cineasta antiargumental por excelencia”*. Esta sensación se constata en **Verano del 42** o **El próximo año, a la misma hora**, y sobre todo en **El hombre clave**. Si bien es cierto que **AMORES CON UN EXTRAÑO** presenta deficiencias, también cabe señalar el hecho de anticiparse a su tiempo y que hoy en día pueda permanecer como un testimonio sociológico muy interesante (...).

Texto (extractos):

Christian Aguilera, **La generación de la televisión.**
La conciencia liberal del cine americano,
editorial 2001, 2000





ROBERT MULLIGAN

Robert Patrick Mulligan Jr.

Bronx, Nueva York, EE.UU., 23 de agosto de 1925
Lyme, Connecticut, EE.UU., 20 de diciembre de 2008

FILMOGRAFÍA (como director)

1952 Serie de tv **Suspense:**

“**Fort he love of Randi**” [ep.42º - temp.4ª]

“**The crooked frame**” [ep.43º - temp.4ª]

“**Remember me?**” [ep.45º - temp.4ª]

“**Woman in love**” [ep.47º - temp.4ª]

“**Set-up for death**” [ep.51º - temp.4ª]

“**Blue panther**” [ep.1º - temp.5ª]

“**All Hallow’s Eve**” [ep.3º - temp.5ª]

“**Monsieur Vidocq**” [ep.5º - temp.5ª]

“**A time of innocence**” [ep.11º - temp.5ª]

1953 Serie de tv **Suspense:**

“**Mr. Matches**” [ep.13º - temp.5ª]

“**Vacancy for death**” [ep.14º - temp.5ª]

“**Career**” [ep.15º - temp.5ª]

“**Mutiny below**” [ep.16º - temp.5ª]

“**The Quarry**” [ep.18º - temp.5ª]

“**The Kiss-off**” [ep.20º - temp.5ª]

“**The black prophet**” [ep.22º - temp.5ª]

“**Portrait of Constance**” [ep.23º - temp.5ª]

“**Kiss me again, stranger**” [ep.25º - temp.5ª]

“**The duel**” [ep.26º - temp.5ª]

“**F.O.B. Vienna**” [ep.27º - temp.5ª]

“**Come into my parlor**” [ep.30º - temp.5ª]

“**The adventure of the Black Baronet**”
[ep.31º - temp.5ª]

“**The man who cried wolf**” [ep.33º - temp.5ª]

“**The dance**” [ep.40º - temp.5ª]

“**Nightmare at Ground Zero**” [ep.27º - temp.5ª]

“**The dance**” [ep.11º - temp.6ª]

1954 Serie de tv **Suspense:**

“**Smoke**” [ep.32° - temp.6^a]

“**The hunted**” [ep.40° - temp.6^a]

“**Barn burning**” [ep.47° - temp.6^a]

Serie de tv **The Philco TV Playhouse:**

“**Time bomb**” [ep.2° - temp.7^a]

“**Time of delivery**” [ep.4° - temp.7^a]

1955 Serie de tv **The Philco TV Playhouse:**

“**A sense of justice**” [ep.11° - temp.7^a]

“**Letter of recommendation**” [ep.17° - temp.7^a]

“**Total recall**” [ep.20° - temp.7^a]

“**The death of Billy the Kid**” [ep.23° - temp.7^a]

Serie de tv **Armstrong Circle Theatre:**

“**Saturday visit**” [ep.4° - temp.6^a]

Serie de tv **The Alcoa hour:**

“**Thunder in Washington**” [ep.4° - temp.1^a]

“**Undertow**” [ep.5° - temp.1^a]

Serie de tv **Goodyear TV Playhouse:**

“**Doing her bit**” [ep.8° - temp.4^a]

“**The catered affair**” [ep.17° - temp.4^a]

1956 Serie de tv **The United States Steel Hour:**

“**Hunted**” [ep.7° - temp.4^a]

Mini Serie de tv **Victor Borge: Comedy in music:**

[ep.2° - temp.1^a]

Serie de tv **Goodyear TV Playhouse:**

“**Conspiracy of hearts**” [ep.14° - temp.5^a]

1957 **El precio del éxito** (*Fear strikes out*)

Serie de tv **Goodyear TV Playhouse:**

“**Your every wish**” [ep.12° - temp.6^a]

Serie de tv **The Seven Lively Arts:**

“**The world of Nick Adams**” [ep.2° - temp.1^a]

Serie de tv **Playhouse 90:**

“**The mystery of thirteen**” [ep.7° - temp.2^a]

- 1958** Serie de tv **Playhouse 90:**
“**Not the glory**” [ep.33º - temp.2ª]
Serie de tv **Rendezvous:**
“**The funmaster**” [ep.9º - temp.1ª]
Serie de tv **The DuPont Show of the Month:**
“**The bridge of San Luis Rey**” [ep.5º - temp.1ª]
“**A tale of two cities**” [ep.7º - temp.1ª]
“**The member of the wedding**” [ep.10º - temp.1ª]
- 1959** Serie de tv **The DuPont Show of the Month:**
“**What every woman knows**” [ep.5º - temp.2ª]
“**The human comedy**” [ep.7º - temp.2ª]
“**Billy Budd**” [ep.9º - temp.2ª]
Ah, wilderness! [película TV]
The moon and sixpence [película TV]



- 1960 Serie de tv **Playhouse 90:**
"Tomorrow" [ep.12º - temp.4ª]
PERDIDOS EN LA GRAN CIUDAD (*The rat race*)
El gran impostor (*The great impostor*)
- 1961 **Cuando llegue septiembre** (*Come september*)
- 1962 **CAMINO DE LA JUNGLA** (*The spiral road*)
MATAR UN RUISEÑOR (*To kill a mockingbird*)
- 1963 **AMORES CON UN EXTRAÑO**
(*Love with the proper stanger*)



- 1965 **La última tentativa** (*Baby the rain must fall*)
La rebelde (*Inside Daisy Clover*)

- 1967 **Contra corriente** (*Up the down staircase*)
- 1968 **La noche de los gigantes** (*The stalking moon*)
- 1971 **En busca de la felicidad** (*The pursuit of happiness*)
Verano del 42 (*Summer of '42*)
- 1972 **El otro** (*The other*)
- 1974 **El hombre clave** (*The nickel ride*)
- 1978 **Stony, sangre caliente** (*Bloodbrothers*)
El próximo año, a la misma hora
(*Same time, next year*)
- 1982 **Bésame y esfúmate** (*Kiss me goodbye*)
- 1988 **El corazón de Clara** (*Clara's heart*)
- 1991 **Un verano en Louisiana** (*The man in the moon*)



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
Área de Medios Técnicos Espacio V Centenario
(Antonio Ángel Ruiz Cabrera)
Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón &
Esperanza Gallardo)
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

En anteriores ediciones de
MAESTROS DEL CINE MODERNO
han sido proyectadas

(I) **JOHN FRANKENHEIMER** (febrero 2011)

El hombre de Alcatraz (*Birdman of Alcatraz*, 1962)

El mensajero del miedo (*The Manchurian candidate*, 1962)

Siete días de mayo (*Seven days in may*, 1964)

El tren (*The train*, 1964)

Plan diabólico (*Seconds*, 1966)

Los temerarios del aire (*The gypsy moths*, 1969)

Yo vigilo el camino (*I walk the line*, 1970)

Orgullo de estirpe (*The horsemen*, 1971)



(II) **FRANÇOIS TRUFFAUT** (noviembre & diciembre 2011)

Los cuatrocientos golpes (*Les quatre cents coups*, 1959)

La piel suave (*La peau douce*, 1964)

Fahrenheit 451 (1966)

La novia vestía de negro (*La mariée était en noir*, 1967)

El pequeño salvaje (*L'enfant sauvage*, 1970)

La noche americana (*La nuit américaine*, 1973)

El último metro (*Le dernier métro*, 1980)

Vivamente el domingo (*Vivement dimanche!*, 1983)

François Truffaut, una autobiografía

(*François Truffaut, une autobiographie*, 2004) Anne Andreu



(III) **JEAN-LUC GODARD** (mayo 2013 & abril 2014)

Al final de la escapada (*À bout de souffle*, 1959/1960)

El soldadito (*Le petit soldat*, 1960/1963)

El desprecio (*Le mépris*, 1963)

Lemmy contra Alphaville

(*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965)

Pierrot el loco (*Pierrot le fou*, 1965)

Made in U.S.A. (1966)

Pasión (*Passion*, 1982)



(IV) **ARTHUR PENN** (septiembre & octubre 2017)

El zurdo (*The left-handed gun*, 1958)

El milagro de Ana Sullivan (*The miracle worker*, 1962)

Acosado (*Mickey One*, 1965)

La jauría humana (*The chase*, 1966)

Bonnie y Clyde (*Bonnie & Clyde*, 1967)

El restaurante de Alicia (*Alice's restaurant*, 1969)

Pequeño gran hombre (*Little big man*, 1970)

La noche se mueve (*Night moves*, 1975)



(V) **JERRY LEWIS** (enero 2018)

El terror de las chicas (*The ladies man*, 1961)

Un espía en Hollywood (*The errand boy*, 1961)

El profesor chiflado (*The nutty professor*, 1963)



(VI) **STANLEY KUBRICK** (febrero 2018 & febrero 2019)

Día de combate (*Day of the fight*, 1951)

El padre volador (*Flying padre*, 1951)

Miedo y deseo (*Fear and desire*, 1953)

El beso del asesino (*Killer's kiss*, 1955)

Atraco perfecto (*The killing*, 1956)

Senderos de gloria (*Paths of glory*, 1957)

Espartaco (*Spartacus*, 1960)

Lolita (1962)

¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú (*Dr. Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb*, 1964)

2001: una odisea del espacio (*2001: a space odyssey*, 1968)

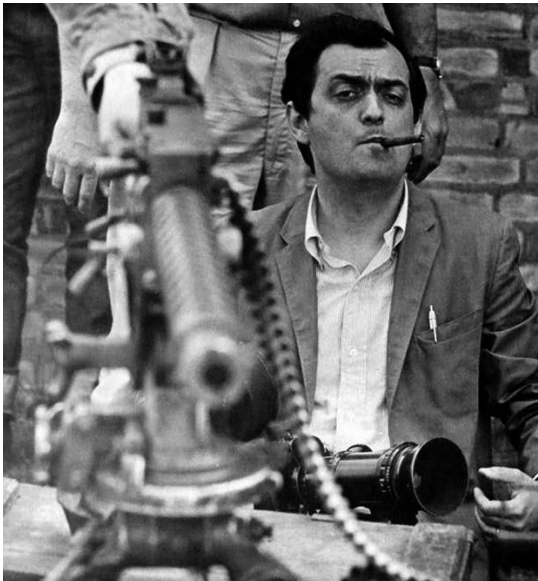
La naranja mecánica (*A clockwork orange*, 1971)

Barry Lyndon (1975)

El resplandor (*The shining*, 1980)

La chaqueta metálica (*Full metal jacket*, 1987)

Eyes wide shut (1999).



(VII) **ROBERT ALDRICH**

(marzo 2020) / (enero 2022) / (enero 2023)

Apache (*Apache*, 1954)

Veracruz (*Vera Cruz*, 1954)

El beso mortal (*Kiss me deadly*, 1955)

El gran cuchillo (The big knife, 1955)

iAtaque! (*Attack!*, 1956)

Hojas de otoño (*Autumn leaves*, 1956)

Bestias de la ciudad (*The garment jungle*, 1957)

co-dirigida por Vincent Sherman

A diez segundos del infierno (*Ten seconds to hell*, 1959)

Traición en Atenas (*The angry hills*, 1959)

El último atardecer (*The last sunset*, 1961)

¿Qué fue de Baby Jane?

(*What ever happened to Baby Jane*, 1962)

Canción de cuna para un cadáver

(*Hush...hush, sweet Charlotte*, 1964)

El vuelo del Fénix (*The flight of the Phoenix*, 1965)



(VIII) **FEDERICO FELLINI**

(octubre 2021 / noviembre 2022 / octubre 2023)

Luces de variedades (*Luci del varietà*, 1950)

co-dirigida por Alberto Lattuada

El jeque blanco (*Lo sceicco bianco*, 1951)

Los inútiles (*I vitelloni*, 1953)

Amor en la ciudad (*L'amore in città*, 1953) co-dirigida por Carlo Lizzani, Michelangelo Antonioni, Dino Risi, Cesare Zavattini, Francesco Maselli & Alberto Lattuada

[*episodio Agencia matrimonial* (*Un'agenzia matrimoniale*)]

La strada (1954)

Almas sin conciencia (*Il bidone*, 1955)

Las noches de Cabiria (*La notti di Cabiria*, 1957)

La dolce vita (1960)

Boccaccio 70' (*Boccaccio 70'*, 1962) co-dirigida por Vittorio De Sica, Mario Monicelli y Luchino Visconti [*episodio Las tentaciones del doctor Antonio* (*Le tentazioni del dottor Antonio*)]

Fellini Ocho y medio (*Otto e mezzo*, 1963)

Historias extraordinarias (*Histoires extraordinaires*, 1968) co-dirigida por Roger Vadim y Louis Malle [*episodio Toby Dammit: nunca apuestes tu cabeza con el diablo* (*Toby Dammit: il ne faut jamais parier sa tête contre le diable*)]

Giulietta de los Espíritus (*Giulietta degli Spiriti*, 1965)

Fellini-Satyricon (*Fellini-Satyricon*, 1969)

Los clowns (*I clowns*, 1970)

Roma (*Roma*, 1972)

Amarcord (*Amarcord*, 1974)



(IX) BLAKE EDWARDS

(mayo-junio 2022 / abril 2023 / abril 2024)

El temible Mister Cory (*Mr. Cory*, 1957)

Vacaciones sin novia (*The perfect furlough*, 1958)

Operación Pacífico (*Operation Petticoat*, 1959)

Desayuno con diamantes (*Breakfast at Tiffany's*, 1961)

Chantaje contra una mujer (*Experiment in terror*, 1962)

Días de vino y rosas (*Days of wine and roses*, 1962)

La pantera rosa (*The Pink Panther*, 1964)

El nuevo caso del inspector Clouseau

(*A shot in the dark*, 1964)

La carrera del siglo (*The great race*, 1965)

¿Qué hiciste en la guerra, papi?

(*What did you do in the war, daddy?*, 1966)

El guateque (*The party*, 1968)

Darling Lili (1970)

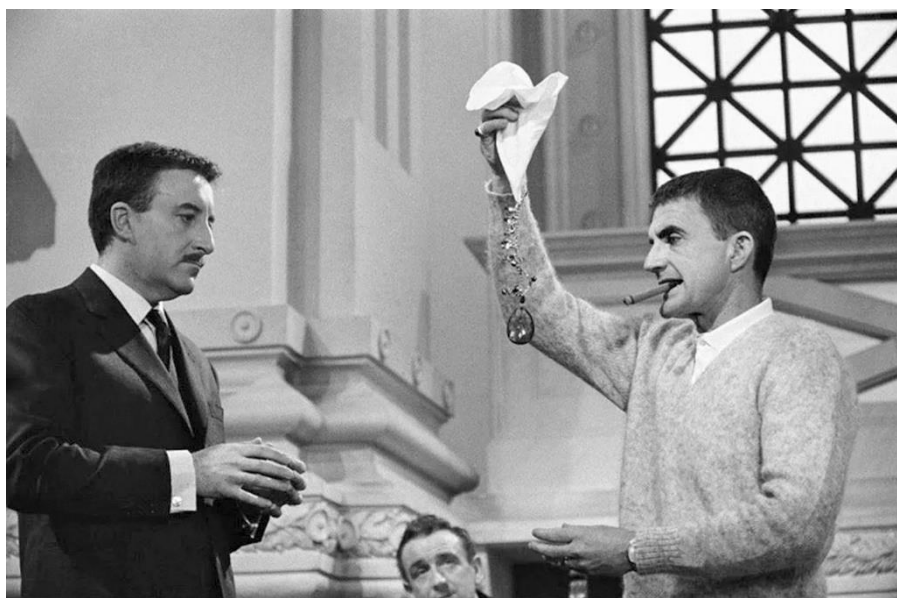
Dos hombres contra el Oeste (*The wild rovers*, 1971)

La semilla del tamarindo (*The tamarind seed*, 1974)

"10" (*"10"*, 1979)

S.O.B. (*S.O.B.*, 1981)

¿Víctor o Victoria? (*Victor/Victoria*, 1982)



(X) **SIDNEY LUMET** (noviembre 2024)

Doce hombres sin piedad (*12 angry men*, 1957)

Piel de serpiente (*The fugitive kind*, 1960)

Larga jornada hacia la noche

(*Long day's journey into night*, 1962)

El prestamista (*The pawnbroker*, 1964)

Punto límite (*Fail-safe*, 1964)

La colina (*The hill*, 1965)

El grupo (*The group*, 1966)

Llamada para un muerto (*The deadly affair*, 1967)



(*XI*) **SAM PECKINPAH** (febrero 2025)

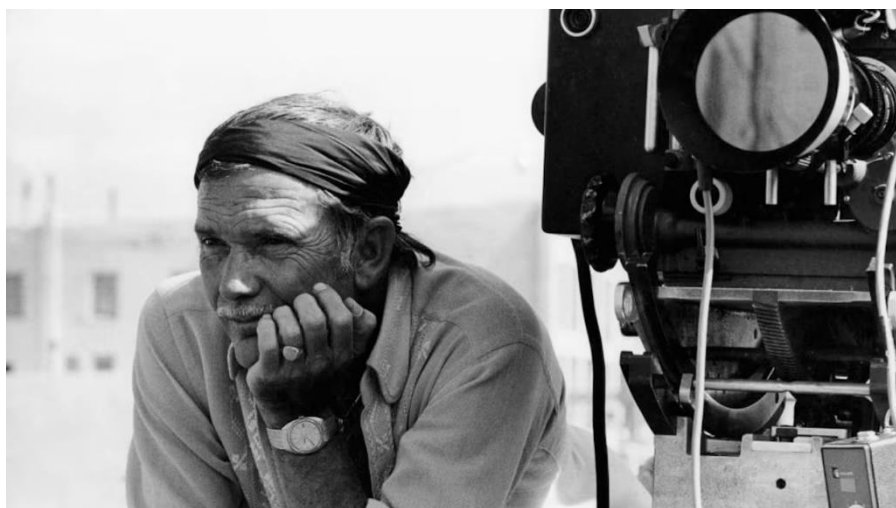
Compañeros mortales (*The deadly companions*, 1961)

Duelo en la Alta Sierra (*Ride the High Country*, 1962)

Mayor Dundee (*Major Dundee*, 1965)

Grupo salvaje (*The wild bunch*, 1969)

La balada de Cable Hogue (*The ballad of Cable Hogue*, 1970)



(*XII*) **ROBERT MULLIGAN** (noviembre 2025)

Perdidos en la gran ciudad (*The rat race*, 1960)

Camino de la jungla (*The spiral road*, 1962)

Matar un ruiseñor (*To kill a mockingbird*, 1962)

Amores con un extraño (*Love with the proper stranger*, 1963)



Organiza:



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

CineClub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín.

Síguenos en Facebook, X (Twitter) e Instagram

LAMADRAZA.UGR.ES