

EL CLASICISMO EN EL CINE
UNA MIRADA INTERGENERACIONAL

PEDRO SANGRO COLÓN
MIGUEL ÁNGEL HUERTA FLORIANO
(coords.)

EL CLASICISMO EN EL CINE UNA MIRADA INTERGENERACIONAL

Colaboran

<i>Ángela Agudo Gómez</i>	<i>Juan Luis Martínez Cordero</i>
<i>Gabriel Álvarez Fernández</i>	<i>Guillermo Sánchez García</i>
<i>Mohamed Anass Álvarez Ouriagli</i>	<i>José Carlos Muriel Parra</i>
<i>Miguel Cabero Pisonero</i>	<i>Pablo Manchado Cascón</i>
<i>Ángel Cano Paredes</i>	<i>Gerard Noboa Velalcazar</i>
<i>Emeterio Cotalero Mera</i>	<i>Enrique Fernández Geras</i>
<i>Aránzazu Díaz Huerta</i>	<i>M^o Angeles Gil López</i>
<i>Pedro de Mercader Cárdenas</i>	<i>Pablo Díaz García</i>
<i>Alberto García Pérez</i>	<i>M^o Cruz Domínguez Esteban</i>
<i>Laura González-Muriel Fernández-Sesma</i>	<i>Pablo Jiménez García</i>
<i>Ramiro Robles Díaz</i>	<i>Tomás Marcos Elvira</i>
<i>Teresa Sagrado García</i>	<i>Celso López Otero</i>
<i>Miriam Inmaculada Sánchez Rivas</i>	<i>Oferlina Pérez Hernández</i>
<i>Amparo Tamborino Santos</i>	<i>Arturo Riesco Cuadrado</i>
<i>Juan José Vergel Hernández</i>	<i>Enrique Rosado Bejarano</i>
<i>Manuel Villacampa Romero</i>	<i>María Caballero Rodríguez</i>

Coedición:
Universidad Pontificia de Salamanca
Ayuntamiento de Salamanca
Universidad de Salamanca

2015

COLECCIÓN CUADERNOS DE LA EXPERIENCIA

Dirección de la colección:

M.^o ADORACIÓN HOLGADO SÁNCHEZ,
Universidad Pontificia de Salamanca

JOSÉ MANUEL MUÑOZ RODRÍGUEZ,
Universidad de Salamanca

DIRECTORES DEL PROGRAMA INTERUNIVERSITARIO
DE LA EXPERIENCIA DE CASTILLA Y LEÓN
EN SALAMANCA

© Pedro Sangro Colón y Miguel Ángel Huerta Floriano (coords.)

Diseño de portada: a.f. diseño y comunicación

ISBN: 978-84-16066-74-2

Depósito Legal: S. 533-2015

Imprenta KADMOS
Salamanca, 2015

ÍNDICE

Prólogo. Excmo. Sr. D. ALFONSO FERNÁNDEZ MAÑUECO. Alcalde de Salamanca	9
Presentación. MARÍA ADORACIÓN HOLGADO SÁNCHEZ. Directora del Programa Interuniversitario de la Experiencia en la UPSA.....	11
1. Introducción (<i>Pedro Sangro Colón y Miguel Ángel Huerta Floriano</i>)	13
2. Los maestros del clasicismo y sus enseñanzas (PEDRO SANGRO COLÓN Y MIGUEL ÁNGEL HUERTA FLORIANO)	19
2.1. John Ford: el cronista de la leyenda	21
2.2. Billy Wilder: un clásico moderno.....	28
2.3. Howard Hawks: la transparencia hecha arte	35
2.4. Clint Eastwood: actor, autor y clásico	40
2.5. Steven Spielberg: el midas de la narración.....	48
3. John Ford: <i>El Western</i> (ALUMNOS DEL CURSO “EL CLASICISMO EN EL CINE: UNA MIRADA INTERGENERACIONAL”)	55
3.1. La diligencia	57
3.2. Fort Apache	66
3.3. El hombre que mató a Liberty Valance	76
4. Billy Wilder: <i>La Comedia</i> (ALUMNOS DEL CURSO “EL CLASICISMO EN EL CINE: UNA MIRADA INTERGENERACIONAL”)	85
4.1. Con faldas y a lo loco	87
4.2. En bandeja de plata.....	94
4.3. Primera plana	101

5.	Howard Hawks: el cine negro (ALUMNOS DEL CURSO "EL CLASICISMO EN EL CINE: UNA MIRADA INTERGENERACIONAL")	109
5.1.	Scarface	111
5.2.	Tener y no tener	119
5.3.	El sueño eterno	126
6.	Steven Spielberg: la aventura (ALUMNOS DEL CURSO "EL CLASICISMO EN EL CINE: UNA MIRADA INTERGENERACIONAL")	135
6.1.	En busca del arca perdida	137
6.2.	E.T. El extraterrestre	145
6.3.	Minority Report	153
7.	Clint Eastwood: el drama (ALUMNOS DEL CURSO "EL CLASICISMO EN EL CINE: UNA MIRADA INTERGENERACIONAL")	163
7.1.	Bird	165
7.2.	Los puentes de Madison	173
7.3.	Million Dollar Baby.....	182
7.4.	Gran Torino	189
8.	Bibliografía	197
9.	Filmografía	201

PRÓLOGO

Los cuadernos de la experiencia son fruto del convenio entre las dos universidades salmantinas y el Ayuntamiento de Salamanca. Una huella impresa que, periódicamente, recoge las experiencias y trabajos realizados por nuestros mayores en los cursos intergeneracionales.

Para el Ayuntamiento de Salamanca las personas mayores tienen una atención prioritaria con todo tipo de programas e iniciativas municipales. Con el objetivo de dar respuesta a las necesidades de este amplio colectivo, durante el presente mandato reforzaremos el Servicio de Asesoramiento y Orientación municipal desde el centro Juan de la Fuente. Este servicio acoge propuestas que realizáis los propios mayores y que nos sirven de guía para elaborar los programas que ponemos a vuestra disposición.

Nuestro objetivo durante los próximos cuatro años será mejorar también la seguridad de las personas mayores en vuestros domicilios. Para conseguirlo, incorporaremos, de forma progresiva, avances tecnológicos en el servicio de teleasistencia.

Por otra parte, ampliaremos las posibilidades del servicio de Ayuda a Domicilio, para mejorar el bienestar de las personas dependientes y de su entorno familiar. Se ofrecerán, por ejemplo, prestaciones de fisioterapia, terapia ocupacional, estancias temporales en residencias, respiro familiar, ayudas técnicas u otros servicios como peluquería y podología a domicilio. Sin olvidar la importancia de mantener los programas como Comida a Domicilio y Teleasistencia de los que, junto a la Ayuda a Domicilio, se benefician cerca de 3.000 familias en la ciudad de Salamanca.

Una atención integral y necesaria como el ejemplo que nos dais los estudiantes de la Universidad de la Experiencia. Personas que nos enseñáis al resto porque os habéis pasado la vida aprendiendo. Gracias a vuestra constancia e ilusión, este programa está más vivo que nunca y tiene el reconocimiento social que os habéis ganado con vuestro esfuerzo.

Termino estas líneas con una máxima que el jurista, político, filósofo, escritor y orador romano Marco Tulio Cicerón pronunció hace dos milenios y que sigue hoy plenamente vigente: *“El mayor no puede hacer lo que hace un joven, pero lo que hace es mejor”*.

ALFONSO FERNÁNDEZ MAÑUECO
Alcalde de Salamanca

PRESENTACIÓN

Presentamos un nuevo libro de la Colección “Cuadernos de la Experiencia”, que con 17 obras es ya una Colección consolidada.

La idea original sigue estando presente: “que alumnos jóvenes y menos jóvenes trabajen juntos sobre un tema” siguiendo una metodología que favorezca y potencie el intercambio de ideas, saberes, emociones, etc.

La Universidad Pontificia de Salamanca, desde el inicio de esta Experiencia, decidió que los profesores que dirigían uno de estos cursos repitieran al curso siguiente ampliando o cambiando el del curso anterior. Volver a plantearse un segundo curso facilitaba aprovechar la experiencia del curso anterior para solucionar algunas debilidades encontradas y potenciar las debilidades conseguidas.

Este curso, al igual que los tres cursos anteriores, desde que se implantó el Plan de Bolonia está orientado más directamente a la investigación e innovación.

El trabajo que ahora presentamos es el segundo que dirigen los Profesores Pedro Sangro Colón y Miguel Ángel Huerta Floriano, ambos versan sobre el cine. Pero, este curso y este libro, aunque mantiene la idea original del trabajo intergeneracional y el enfoque investigador de los últimos cursos, ofrece una novedad; el proyecto del trabajo a realizar se presentó en la Fundación General Escuela de Salamanca – OTC (Oficina de Transferencia del Conocimiento) de la Universidad Pontificia de Salamanca que lo reconoció como una investigación propia.

Consideramos que esa aceptación es un paso más en el reconocimiento institucional de los estudios que los mayores hacen en la Universidad.

Por ello felicitamos a los profesores y a los alumnos por un trabajo al que han dedicado muchas más horas de las que les contabilizan oficialmente y en el que han puesto mucha ilusión.

Gracias al Excmo. Ayuntamiento de Salamanca que subvenciona tanto parte de la docencia como la publicación de estos libros que es importante para que quede constancia de estos trabajos innovadores.

El reto que ahora nos hemos planteado el Ayuntamiento y las Universidades de Salamanca es la divulgación de la colección completa en Internet que sería un magnífico servicio para ampliar la difusión de estos trabajos a otras Universidades, Instituciones y personas interesadas.

MARÍA ADORACIÓN HOLGADO SÁNCHEZ
*Directora del Programa Interuniversitario de la
Experiencia de Castilla y León. UPSA*

1. INTRODUCCIÓN

*Pedro Sangro Colón
y Miguel Ángel Huerta Floriano*

No hace mucho tiempo ultimábamos la edición de *Historia, estética y narrativa en el cine español: una mirada intergeneracional* (2015), una obra fruto del proyecto que reunió a jóvenes alumnos de grado de la Universidad Pontificia de Salamanca con otros mayores pertenecientes al Programa Universitario de la Experiencia.

Aquella aventura se propuso echar un vistazo a nuestra cinematografía desde la confluencia de la mirada de dos generaciones separadas por unas cuantas décadas. El balance del trabajo realizado no pudo ser mejor: además de la producción de un estimulante libro de autoría coral, el ejercicio permitió el encuentro de distintos mundos biológicos y emocionales: el de los aprendices que comienzan a forjar su identidad y el de los maestros curtidos por la vida que les guían en el camino.

Todos juntos se enfrentaron al material audiovisual que libremente seleccionaron —una veintena de películas españolas representativas de la totalidad de la filmografía autóctona— para diseccionar su forma y contenido. Sus análisis, opiniones y comentarios supusieron una valiosa aportación para los estudios intergeneracionales y dieron ejemplo de la viabilidad de la ejecución de proyectos colaborativos entre jóvenes y mayores.

Movidos por los extraordinarios resultados de la experiencia previa, presentamos ahora un nuevo volumen que se podría considerar una segunda entrega de aquella investigación, esta vez centrado en el estudio del cine clásico americano. Así, con similares objetivos y patrones de trabajo que la obra previa, *El clasicismo en el cine: una mirada intergeneracional* se estrena ante los lectores para dar a conocer el resultado de un trabajo de equipos integrados por juventud y senectud. Al igual que la publicación anterior, su propósito es aunar la perspectiva de los espectadores mayores y no tan mayores en torno a un asunto cinematográfico que permita propiciar el encuentro y alentar el debate intergeneracional.

Para lograrlo, metodológicamente se emplea un modelo de análisis fílmico mediante el que los participantes en el proyecto pueden describir y desmenuzar los filmes escogidos. Tras ello, se les propone el ejercicio de la reflexión conjunta y personal en torno a cada uno de los títulos.



Jóvenes y mayores unidos como espectadores del cine clásico.

Nos interesaba, especialmente, revisar el cine al calor del concepto del clasicismo. ¿Qué es lo que define a una película como clásica? Más allá de su pertenencia a una determinada época circunscrita a una geografía y coordinada temporal concretas —el Hollywood americano que depura el lenguaje cinematográfico a partir de la década de los treinta e impone su modelo estilístico y de producción hasta finales de los años cincuenta—, el clasicismo se entiende como una categoría que confiere al material cinematográfico un sello de referencia seminal, algo así como una categoría cercana al prototipo que define un modelo —narrativo, visual y temático— a imitar y del que partir.

Parece, además, que la perspectiva temporal es determinante para poder considerar la pertenencia o no de una película al club de los clásicos. Su resistencia al cambio de generaciones como producto cultural le confiere ese pedigrí. Por ello, parece sumamente interesante someter al juicio de públicos de diferente edad un puñado de títulos que, por distintas razones, podrían formar parte de esa élite de obras que llamamos clásicas, un corpus compuesto por las películas de perenne influencia emocional en la audiencia de todas las épocas.

Es posible que el lector eche de menos muchos títulos en la selección manejada. Es normal, puesto que la lista de filmes paradigmáticos sería demasiado extensa y más propia de un trabajo de hálito enciclopédico. Aquí más bien se ha optado por una selección menuda y adecuada a los fines de la investigación: la experiencia de trabajo colaborativo intergeneracional.



La experiencia intergeneracional enriquece el trabajo en equipo.

Aunque se parte del periodo de oro del clasicismo cinematográfico —el Hollywood del sistema de estudios—, no se cierra la puerta a la inclusión de obras pertenecientes a otras etapas históricas más cercanas a nuestra contemporaneidad que, de una forma u otra, heredan su forma de hacer y entender el cine. En la criba de títulos se opta, además, por diseccionar el material atendiendo a la obra compacta de cineastas reconocidos por el público, la crítica y los estudiosos del medio como excelsos embajadores del clasicismo.

Atendiendo a todos estos criterios, la muestra resultante recoge películas realizadas por el quinteto que forman John Ford, Howard Hawks, Billy Wilder, Steven Spielberg y Clint Eastwood. Puesto que el cine clásico es responsable del nacimiento y fijación de los géneros cinematográficos operativos hasta nuestros días, parecía oportuno también elegir las películas de cada uno de estos cineastas que mejor definiesen el género que caracterizó su filmografía. De esta manera, respectivamente, se reconoce que Ford es el adalid del *western*, Wilder se erige en el maestro de la comedia, Hawks se recuerda sobre todo por su contribución al cine negro, Spielberg abraza el género de aventuras y el veterano Eastwood, aún en activo, se postula como un especialista del drama.

No nos queda más que agradecer su contribución a todos aquellos que han hecho posible esta obra. En primer lugar, nuestra gratitud tanto para Adoración Holgado como para María Teresa Ramos, responsables del Programa Interuniversitario de la Experiencia en la Universidad Pontificia de Salamanca. Son ya muchos años gozando del placer de colaborar con ellas.

Este libro representa una mueca más que añadimos al cariño y admiración por su trabajo.

Gracias también al ayuntamiento de Salamanca, siempre sensible a los temas relacionados con el encuentro intergeneracional, por su respaldo económico para convertir en realidad proyectos tan ilusionantes.

Gracias, por supuesto, a la Universidad de Salamanca, por su hermandad a la hora de emprender iniciativas de interés común.

Y sobre todo, gracias con mayúscula a los participantes en el proyecto: los alumnos. Una vez más nos han demostrado su ansia de eterno conocimiento al margen de la edad, su capacidad de trabajo y su amor y respeto hacia los compañeros de distintas generaciones. Ellos son los verdaderos autores de las páginas que el lector tiene entre manos.

2.

LOS MAESTROS DEL CLASICISMO Y SUS ENSEÑANZAS

Pedro Sangro Colón y Miguel Ángel Huerta Floriano

Sentadas las bases en el capítulo anterior de lo que suele entenderse por “clasicismo” es el momento de presentar al quinteto de “clásicos” que protagonizan el presente volumen. Todos ellos componen, tal y como se ha explicado en páginas precedentes, un quinteto variado pero complementario a la hora de ejemplificar la importancia histórica del concepto y su vigencia durante buena parte de la historia del cine. A continuación resumimos —aún a riesgo de pecar de reduccionistas dada la magnitud de sus respectivas filmografías— las “enseñanzas” de Ford, Wilder, Hawks, Eastwood y Spielberg, un quinteto excepcional difícilmente superable.

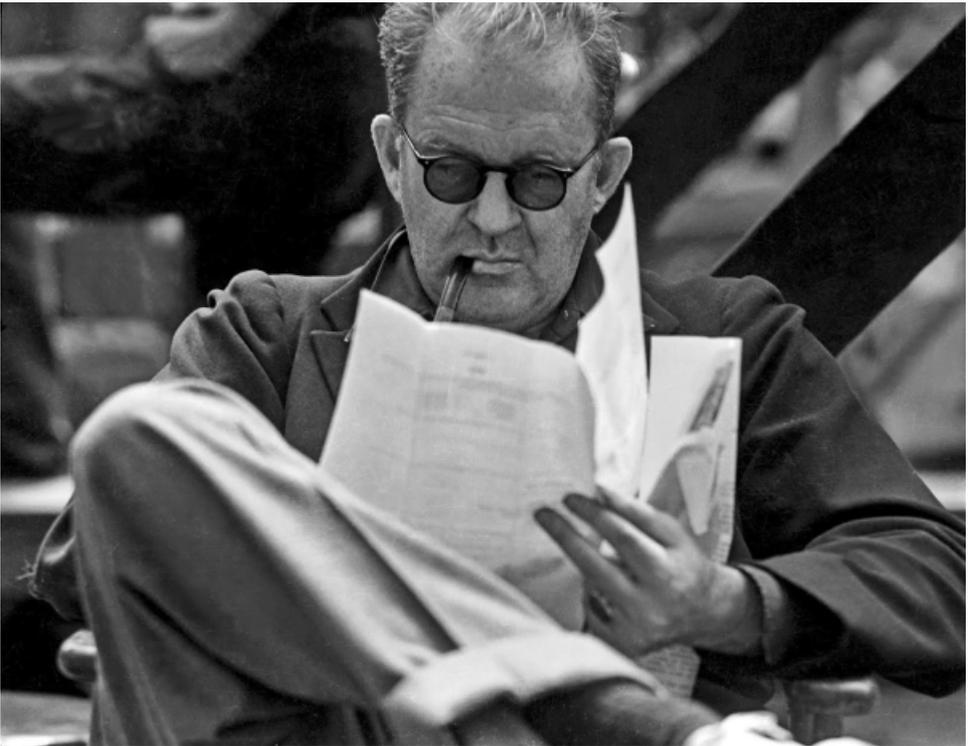
2.1. JOHN FORD: EL CRONISTA DE LA LEYENDA

“When the legend becomes fact, print the legend”. O sea: “Cuando la leyenda se convierte en hecho, publica la leyenda”. Esa línea de diálogo de *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) define seguramente como ninguna otra la trayectoria artística de John Ford. La pronuncia el director del periódico de la ciudad de Shinbone después de que el senador Stoddard le cuente la verdadera historia de cómo acabó muerto Liberty Valance, mítico villano que sembró el terror en esa comarca del Oeste estadounidense varias décadas atrás. Ford conocía bien el material dramático que manejaba, pues casi todo su cine y buena parte de su vida se cimentó desde una vocación legendaria que incluía desde el gran relato sobre América hasta la poética añoranza de sus raíces irlandesas.

Prueba de su tendencia a la fabulación es que propagara durante años haber nacido el 1 de febrero de 1895 como Sean Aloysius O’Fearná cuando, según los registros, fue inscrito como John Martin Feeney en el año 1894. Menos dudas hay de que fuera el menor de trece hermanos, descendientes todos de un inmigrante irlandés que había tenido que abandonar su Galway natal para iniciar una nueva vida en la costa este de los Estados Unidos. El padre de familia, por cierto, se llevó un gran disgusto cuando dos de sus hijos decidieron dedicarse al mundo del espectáculo. De hecho, difícilmente podría entenderse la deslumbrante filmografía de John sin la figura de su hermano Francis, un intensivo realizador de películas mudas para quien

trabajó en facetas diversas justo cuando Hollywood empezaba a construir su propio mito como 'Meca' del cine. El hermano pequeño desarrolló pronto un oficio excepcional, tomó prestado el apellido artístico de Francis y acabó convirtiéndose en John Ford, autor de 145 filmes, ganador de 4 premios Oscar y algo así como 'el Shakespeare' del cine, un referente inexcusable para entender la historia del séptimo arte.

Es complicado explicar en grandes trazos el valor de la obra *fordiana*, tan prolífica como dilatada en el tiempo. Sin embargo, buena parte de los especialistas le conceden un talento sobrenatural en la concepción visual de sus creaciones. Pocos cineastas se han aproximado a su sentido de la composición, capaz de combinar el preciosismo estético con una calidez humana fuera de lo común. Dicho de otro modo, Ford era una especie de poeta humanista que huía del artificio o de la retórica. Él prefirió cultivar un estilo sencillo que ponía al servicio de sus personajes y de las emociones, algo para lo que siempre dispuso de la complicidad de sus actores.



John Ford, el cineasta de la leyenda.



Ford era conocido por no reparar en medios para obtener los efectos deseados.

Junto a uno de ellos, Harry Carey, rodó 25 películas durante el período silente. Los dos se especializaron en rodajes rápidos y generalmente baratos de películas del Oeste que rompían algunos de los tópicos en los que el género incurría. Con todo, los dos grandes títulos de Ford en la era muda no contaron con el actor como cabeza de cartel, aunque desde luego sí fueron sendos western. El primero de ellos, *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, 1924), acabó convirtiéndose en una superproducción que narraba uno de los grandes hitos en la forja de la nación estadounidense: la unión del Este y el Oeste gracias al ferrocarril. Una naturaleza menos monumental tuvo *Tres hombres malos* (*3 Bad Men*, 1926), filme que combinaba la espectacularidad de algunas de sus secuencias con una mezcla de tonos que admitía el humor, el drama, la acción e incluso un halo melancólico.

El paso por el cine mudo dejó en Ford una serie de convicciones estéticas que mantuvo vivas a lo largo de su vida profesional: no mover la cámara salvo que resultara imprescindible; colocarla normalmente a la altura de la mirada de sus personajes; y no dejar hablar a sus actores salvo que tuvieran algo interesante que decir. Uno de ellos, Will Rogers, entendió bien al cineasta y protagonizó algunos de sus filmes más importantes de comienzos de los años treinta —*Doctor Bull* (1933), *El juez Priest* (*Judge Priest*, 1934), *Barco a la deriva* (*Steamboat Round the Bend*, 1935)—, aunque no fue el único. Otros como Victor McLaglen incorporaron papeles de tipos más toscos y duros en películas tan especiales como *La patrulla perdida* (*The Lost Patrol*, 1934), mientras que

Henry Fonda añadió toda suerte de matices a *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939), una deliciosa incursión en los primeros pasos profesionales de quien acabaría siendo presidente de la nación.

Sea como fuere, el largometraje más importante firmado por Ford en los treinta fue *La diligencia* (*The Stagecoach*, 1939), ya que su estreno supuso un cambio radical en la reputación artística del *western*, considerado hasta entonces un género vulgar. De propina, y por si fuera poco, con ella convirtió al joven y atlético John Wayne en una estrella que trascendió las fronteras de la interpretación para convertirse en todo un icono mundial y en el habitante idóneo del Monument Valley, el paisaje *fordiano* por excelencia.

Todo transcurría con aparente normalidad hasta que llegó la II Guerra Mundial. La experiencia durante el paréntesis bélico afectó decisivamente al artista. Para empezar, se sacó la espina de un rechazo del pasado, pues la Marina no le había admitido en sus filas cuando era joven por problemas con su vista. Años después, los ojos del cineasta se ponían al servicio de los intereses patrióticos en el frente del Pacífico, donde rodó varios documentales. El más impactante fue *La batalla de Midway* (*The Battle of Midway*, 1942), durante cuyo rodaje resultó herido. El percance no le impidió seguir cumpliendo con su obligación y siguió captando imágenes, tal y como hubieran hecho muchos de sus personajes en cualquiera de sus ficciones. El resultado fue uno de los documentos bélicos más valiosos de la historia.



El Monument Valley, poético símbolo del universo fordiano.

La vivencia de la guerra cambió definitivamente a quien ya había sido hasta entonces un tipo difícilmente encasillable en cualquier ámbito de la vida. De hecho, con frecuencia se ha simplificado su visión del mundo como propia de un tradicionalista, más bien misógino y políticamente conservador. No obstante, su biografía deja otro episodio legendario cuando, en plena Caza de Brujas, el reaccionario Cecil B. De Mille intentó cobrarse la cabeza de su colega Joseph L. Mankiewicz, sobre quien se había encargado de esparcir la sospecha de simpatizante comunista. Tras una intensa y dura reunión de los miembros del Sindicato de directores, alguien tomó la palabra y acabó con el problema: "Me llamo John Ford y hago *westerns*", dijo mientras se ponía en pie. Lo que vino a continuación fue un alegato en contra del poderoso De Mille y de solidaridad con su otro colega. La asamblea terminó con la mayoritaria adhesión a Mankiewicz de los cineastas estadounidenses más importantes.

Mientras tanto, el arte de Ford se tornó más maduro y se llenó de matices. Puede decirse que, incluso, se fue haciendo más turbio. Esta inercia se detecta claramente en sus películas del Oeste, como *Fort Apache* (1948), *La legión invencible* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) y *Río Grande* (*Rio Grande*, 1950) —que forman la afamada "Trilogía de la Caballería"—, pero, sobre todo, en la poética *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946), la perturbadora *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) y, ya metidos en los sesenta, la crepuscular *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man who shot Liberty Valance*, 1962). Las dos últimas cuentan con la complicidad de John Wayne, cuyos personajes tienen a esas alturas muy poco que ver con el barbilampiño Ringo Kid de *La diligencia*. El héroe, de pronto, se problematiza y torna oscuro o vengativo, como el Ethan que busca obstinadamente a su sobrina, secuestrada por los indios. O como el Tom Doniphon que acepta resignadamente el fin de su tiempo, que no es otro que el de la forja de una nación que ha crecido demasiado y demasiado deprisa, con sus trenes de carbón contaminando el paisaje. Ford sabía que también su tiempo se agotaba, así que intentó sacarse de encima el remordimiento de algunos pecados rodando *El gran combate* (*Cheyenne Autumn*, 1964), un *western* situado sin ambages en el punto de vista del pueblo indio, al que el director admiraba tanto en la vida real como había simplificado en algunas de sus ficciones.

Con todo, Ford no sólo vivió del *western*. Su polivalencia le permitía moverse de un género a otro con facilidad. De hecho, podía cambiar fácilmente de tono también dentro de una misma película. *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952) constituye un hermoso paradigma al respecto: poesía y prosa, realismo y fábula, humor y tragedia, humanismo y espiritualidad... el

largometraje lo tiene todo, si bien brilla especialmente en la recreación de lo que podía entenderse como una especie de paraíso irlandés, añorante e idealizado. No fue, por otra parte, la única incursión nostálgica en las raíces propias. Ya en los años treinta había facturado la impresionante *El delator* (*The Informer*, 1935), sobre un soplón que denuncia a un amigo que milita en el IRA. Y, aunque ambientada en Gales en lugar de Irlanda, también puede introducirse en este grupo *¡Qué verde era mi valle!* (*How Green Was My Valley*, 1941), otro ejercicio de lirismo evocador y familiar. En esta última contó, por cierto, con la actriz Maureen O'Hara, sin duda la mujer *fordiana* por excelencia, tan bella como temperamental.

Por otro lado, la actitud de Ford frente a su obra fue propia de un simulador que jugaba a restarse importancia como artista y a mezclar la realidad con datos inventados. Preguntado durante una famosa entrevista cómo llegó de joven al mundo del cine, contestó: "En tren". Adoptó, además, la pose de un simple artesano con oficio, rol que se queda evidentemente corto para el autor de *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940), una de las muchas obras maestras que dejó como legado quien fuera un muchacho de origen irlandés nacido a finales del siglo XIX y muerto en 1973.



El director, ya anciano, junto a John Wayne y James Stewart.

Un muchacho legendario, protagonista indirecto de otra anécdota mítica, según la cual cuando Orson Welles —uno de los mayores genios del siglo XX— fue interrogado en cierta ocasión sobre los tres mejores directores de la historia, dijo con firmeza:

“La respuesta es fácil —dijo Welles— : John Ford, John Ford y John Ford”.
O, al menos, eso cuenta la leyenda.



La familia y la camaradería masculina, dos temas clave en Ford.

2.2. BILLY WILDER: UN CLÁSICO MODERNO

Samuel Wilder, más conocido como Billy Wilder (22 de junio de 1906, Austria—27 marzo de 2002, Estados Unidos) ha desarrollado una fructífera carrera como cineasta que en seis décadas le ha aupado al olimpo de los realizadores clásicos. Habiendo transcurrido más de ochenta años desde que se estrenase su primera película, la obra que deja sigue gozando de una vigencia total y se constituye en indispensable referencia para todas las generaciones de espectadores. Considerado uno de los mejores directores de todos los tiempos, ostenta además el número uno del *ranking* de los guionistas, oficio al que otorgó enorme importancia en su filmografía, rodeándose de distintos *partenaires* creativos junto a los que escribía cada una de sus películas.

Fascinado desde joven con el séptimo arte y la profesión de escritor, pronto abandona sus estudios en la universidad de Viena para trasladarse a Berlín, donde ejerce de periodista y entra en contacto con cineastas cercanos al Expresionismo alemán. La llegada de Adolf Hitler al poder le obliga a refugiarse en Francia, donde se le presenta la oportunidad de codirigir su primera película junto a Alexander Esway, *Curvas Peligrosas* (*Mauvaise graine*, 1934). Cuando al poco se decide a emprender la aventura americana, ya tiene una decena de guiones de filmes menores germanos bajo el brazo, por lo que pronto encuentra acomodo como escritor para la gran pantalla a las órdenes de los más reputados realizadores del Hollywood de los años treinta y cuarenta. Para Lubitsch, Wilder escribe *La octava mujer de barba azul* (*Bluebeard's Eighth Wif*, 1938) y *Ninotchka* (1939). Al servicio de Michel Leisen firma las historias de *Medianoche* (*Midnight*, 1939) y *Si no amaneciera* (*Hold Back the Dawn*, 1941). Y junto a Howard Hawks —su gran instructor en lo relativo a la funcionalidad de la puesta en escena clásica— escribe el texto de *Bola de fuego* (*Ball of Fire*, 1941).

Fue en esas películas donde compartió los créditos del guión con el hombre que se convertirá en su primer gran colaborador estable, Charles Brackett. A pesar de las diferencias que como demócrata le separaban de su republicano colega, Wilder y Brackett formaron un sólido tándem creativo que durará doce años y del que saldrán seis títulos emblemáticos de la factoría del realizador austriaco: *El mayor y la menor* (*The Major and the Minor*, 1942), *Cinco tumbas al Cairo* (*Five Graves to Cairo*, 1943), *Días sin huella* (*The Lost Weekend*, 1945), *El vals del emperador* (*The Emperor Waltz*, 1948), *Berlín Occidente* (*A Foreign Affair*, 1948) y *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950).



El director Billy Wilder es conocido por su habilidad como guionista.

Esta primera etapa junto a Brackett termina tras las desavenencias y el agotamiento propio de cualquier relación creativa sostenida con intensidad. Después de contados trabajos acometidos por Wilder junto con otros coguionistas —entre los que destaca el filme negro *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944), escrito junto al veterano literato Raymond Chandler con el que mantuvo una turbulenta a la par que fructífera relación laboral— a mediados de la década de los cincuenta comienza a trabajar con su segunda y definitiva pareja profesional hasta el final de su carrera: el rumano I.A.L. Diamond. Juntos acometieron la escritura de las doce películas restantes de Wilder: *Ariane* (*Love in the Afternoon*, 1957), *Con faldas y a lo loco* (*Some Like it Hot*, 1959), *El apartamento* (*The Apartment*, 1960), *Uno, dos, tres* (*One, Two, Three*, 1961), *Irma la dulce* (*Irma La Douce*, 1963), *Bésame, tonto* (*Kiss me, Stupid*, 1964), *En bandeja de plata* (*The Fortune Cookie*, 1966), *La vida privada de Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970), *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?* (*Avanti!*, 1972), *Primera plana* (*The Front Page*, 1974), *Fedora* (1978) y *Aquí un amigo* (*Buddy, Buddy*, 1981).

El fugaz recorrido trazado, dividido en dos grandes etapas en función de sus compañeros de guión, da cuenta de la grandeza de Billy Wilder como director: no hay una sola película floja. Tal vez, en función de los gustos de cada espectador, unas calen más que otras, pero su filmografía es, en general, paradigmática título a título. Y es que el poso clásico que le confiere plena actualidad y le erige como referente intergeneracional, pasa por la modernidad de sus propuestas, reflejada en la forma y el contenido empleados.



Perdición, su gran aportación al cine negro.

Su dominio de la comedia —palpable en la selección de los títulos analizados más adelante en este volumen— deviene de las impagables lecciones recibidas durante sus primeros años de aprendizaje como guionista bajo la tutela de su maestro Ernst Lubitsch, quien le inculca la necesidad de pensar siempre en las reacciones del público al narrar en imágenes. Al respecto, Wilder solía jactarse de lo siguiente: “Tengo diez mandamientos. Los primeros nueve dicen: ¡No debes aburrir! El décimo dice: ¡Has de tener derecho al montaje final!”. Además de un afilado chiste que defiende la autoría del director en la versión final de la película, la proclama del cineasta supone toda una declaración de intenciones que también ha gobernado su carrera: siempre hay que tener en cuenta al espectador. Es bien sabido, incluso, que un cartel que decoraba su despacho rezaba lo siguiente: “¿Cómo lo haría Lubitsch?” La anhelada respuesta ante cada solución dramática le obligaba a mirarlo y, en coherencia con las enseñanzas de su mentor cinematográfico, ponerse siempre en el lugar del público a la hora de construir sus historias de una manera más interesante, haciéndole participe del devenir del relato.

Pero además de la comedia, Wilder cultivó muchos otros géneros, demostrando un interés temático y estilístico insaciable: *Testigo de cargo* (*Witness for the Prosecution*, 1957) es una excelente adaptación de Agatha Christie que representa un colofón del *cine de juicios*. *Perdición* se erige en

una pieza fundamental del *cine negro* —además de seminal para el subgénero del *cine criminal*—. *El héroe solitario* (*The Spirit of St. Louise*, 1957) es, sin complejos, una película de aventuras, mientras que *Traidor en el infierno* (*Stalag*, 1953) y *Berlín Occidente* coquetean con el cine bélico, aunque introduciendo filtros cómicos con respecto del contexto histórico en el que se ambientan —lo mismo sucede con la irónica *Un, dos, tres* (*One, Two, Three*, 1961) en lo que respecta a su visión de las geografías enfrentadas por el telón de acero—. Otros de sus filmes derivan hacia el romanticismo: tal es el caso la pizpireta *Sabrina* (1954) y la sofisticada *Ariane*; o bien proponen una mezcla agrisulce, característica de su sello, que se mueve entre el drama y la comedia a partes iguales: *En bandeja de plata*, *Primera plana*, *Irma la dulce* o *El apartamento* —sin lugar a dudas, el ejercicio más brillante de semejante hibridación—. Finalmente, también varias de sus obras se enfiegan en el drama puro y duro: *El gran carnaval* (*Ace in the Hole*, 1951), *Días sin huella*, *El crepúsculo de los dioses* o *Fedora* —donde los tintes de terror psicológico amenazan la narración constantemente—.



Wilder y I.A.L. Diamond formaron un *tándem creativo insuperable*.

Sus personajes protagonistas, lejos de cumplir con el estándar heroico que los estudios imponían, presentan zonas oscuras de irresistible atractivo, sirviendo como chivos expiatorios para que Wilder diseccione los anhelos y pasiones —altas y bajas— de la sociedad americana, desde una mirada ácida pero capaz de otorgar a sus criaturas grandes dosis de humanismo: Don Mirnam, el alcohólico atormentado de *Días sin huella* que antepone su

vicio a sus seres queridos; Phyllis Dietrichson, la mujer fatal que arrastra al hombre al camino oscuro empleando sus encantos de seducción en *Perdición*; Norma Desmond, la vieja actriz del cine mudo enajenada y presa de un pasado extinto que habita en el caserón de *El crepúsculo de los dioses*; C.C. Baxter, el pusilánime y acobardado trabajador de *El apartamento* incapacitado para tomar las riendas de su vida —al menos hasta el final del filme—; Sherlock Holmes, esta vez presentado como una versión heroínoma del detective británico más popular de la literatura, en la libre adaptación de las novelas de Conan Doyle que Wilder llevó a la pantalla en *La vida privada de Sherlock Holmes*. Todos ellos son, en el fondo, seres humanos que sufren y que emplean distintos disfraces físicos y psicológicos para paliar sus tormentos.

Efectivamente, las apariencias, la forma en cómo los demás nos ven y nos consideran, se impone como el gran asunto *wilderiano* que vertebró su cine, dando lugar a un variopinto abanico de temas dotados de absoluta modernidad en la época en la que se estrenaba cada película, que todavía hoy reclaman todo nuestro interés. La mezquindad del engaño picaresco de *En bandeja de plata*, la carroña periodística que trafica con la vida humana en *El gran carnaval*, el despiadado ascenso capitalista que pasa por los favores personales de *El apartamento*, la injusta desconfianza que lleva a sacrificar un cabeza de turco entre el grupo de prisioneros de *Traidor en el infierno*, la crueldad de la fama efímera que vertebró *El crepúsculo de los dioses*... Sólo en contadas ocasiones Wilder se refugia en el retrato moralizante que el sistema hollywoodiense frecuentaba con la presencia de finales felices reparadores. Así sucede, por ejemplo, con el engaño que se destapa presionado por la conciencia al final de *En bandeja de plata*, la infidelidad que se esfuma como tentación en *Bésame tonto* o la vida disoluta de una meretriz que queda atrás en *Irma la dulce*. Por el contrario, otros ejemplos son implacables en su radiografía de la condición humana y reniegan en sus concesiones genéricas, convencidos de la inteligencia de un público ya experimentado y sediento de verdad: no hay beso final en *El apartamento*, ni salvación de la víctima en *El gran carnaval*.

Todo ello contrasta con la divertida trama que sustenta el enredo de personalidades presente en *El mayor y la menor* o *Cinco tumbas al Cairo*, la confusión de roles sexuales de *Con faldas y a lo loco*, o las ingenuas fantasías del rodriíguez protagonista de *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, 1955) —estos dos últimos filmes, responsables de la conversión de Marilyn Monroe en el icono sexual que hoy sigue representando—.



La enajenación de Norma Desmond en El crepúsculo de los dioses.

Desde el punto de vista de la puesta en escena, las decisiones de realización de Wilder —composición, planificación y montaje— siempre sirven al avance de la historia evitando el lucimiento formal. Dota a sus imágenes de un aplastante pragmatismo que, al no perder de vista las expectativas del público, termina transformado en un elegante e invisible estilo de trabajo, no por ello menos autoral que el de otros directores más ostentosos. Es más que posible que su experiencia como guionista a las órdenes de Howard Hawks durante sus comienzos pesara mucho en esta elección clásica sustentada en la transparencia del relato y el borrado de las huellas de la enunciación.

Quizá esta invisibilidad de estilo causase el ninguneo de muchos realizadores de la época que fueron tratados como meros artesanos y no como auténticos autores cinematográficos hasta que los nuevos cines europeos les descubrieran como tales. Pero no fue este el caso de Billy Wilder, pues a pesar de que su andadura cinematográfica se desarrolló dentro de un sistema de estudios que operaba como una cadena de montaje en su *stock* de producción de películas, el director austriaco siempre tuvo un considerable control creativo sobre sus filmes. Cuando cambió el principio de una historia —despreciando el primer el arranque filmado para *El crepúsculo de los dioses*—, o bien mutiló su final —obviando el clímax original de *Perdición*— lo

había hecho voluntariamente y siempre a favor de las exigencias dramáticas de la estructura del relato. Pero la fructífera colaboración con el estudio de la Paramount se truncó, tras veinte años de acuerdo, cuando la productora pretendió, por razones comerciales, desvirtuar la historia de *Traidor en el infierno*. Wilder se arriesgó entonces a producir por su cuenta, convirtiéndose en socio de Mirisch Corporation, productora cuyo segundo proyecto materializado en celuloide fue *El apartamento*. Afortunadamente, la academia de Hollywood premió la película con cinco Oscar y su presupuesto fue triplicado por la recaudación de taquilla, por lo que Billy Wilder pudo, a partir de 1960, gozar de absoluta libertad creativa e innegable poder en Hollywood. Desde entonces, y como había hecho hasta ese momento, no dejó de rodar películas tan clásicas como modernas.



La comedia dramática El apartamento ganó cinco Oscar.

2.3. HOWARD HAWKS: LA TRANSPARENCIA HECHA ARTE

Howard Winchester Hawks (30 de mayo de 1896, Estados Unidos—26 diciembre de 1977, Estados Unidos), apodado como “el zorro plateado”, fue el director más transparente del Hollywood clásico. Y eso es mucho decir, pues precisamente la “transparencia” estética era el principio sagrado que, en lo formal, gobernaba en la época dorada de los grandes estudios. Las películas debían ocultar todos los artificios que las hacían posibles, como si estuvieran sucediendo de forma natural en el mismo momento de su proyección ante los espectadores. Meterles en la historia para que la experimentaran era el objetivo básico para el que se diseñaron una serie de convenciones que Hawks dominó como nadie, hasta el punto de convertirse en el director que mejor supo borrar su presencia tras la cámara, lo cual se convirtió —paradójicamente— en su principal rasgo como autor.



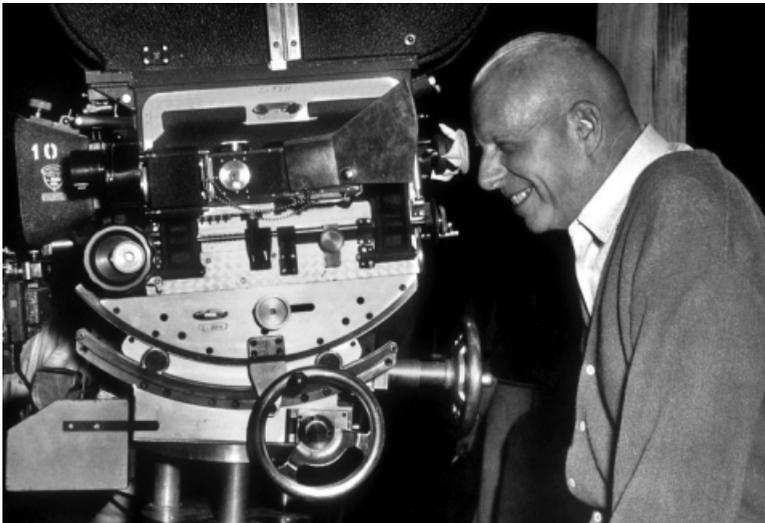
Howard Hawks representa el clasicismo en su máxima expresión.

Seguramente de ese dominio de las convenciones clásicas derive su otra gran cualidad como director: la polivalencia. Muy pocos colegas de profesión pueden presumir de una hoja de servicios que incluya —como veremos inmediatamente— al menos una obra maestra en géneros tan dispares como la comedia, el *western*, el cine negro, el musical, el bélico o el cine de aventuras. Hawks fue un todoterreno, consecuencia inevitable de su gran vitalidad.

Nació en Goshen (Indiana), concretamente en el seno de una familia acomodada que se mudó a California cuando Howard era un niño. De joven empezó estudios de ingeniería, interrumpidos por su participación en la

I Guerra Mundial. Poco después empezó a colaborar en el rodaje de algunas películas gracias a los profesionales más importantes del Hollywood de la época, como el actor Douglas Fairbanks o la actriz Mary Pickford. De ese modo, y como tantos otros realizadores de su generación, aprendió el oficio en pleno apogeo del cine mudo, lo que le dejó un sentido notable para extraer todo el jugo expresivo posible a cada imagen que empleaba. Debutó con *El camino de la gloria* (*The Road to Glory*, 1926) y, entre otras películas, firmó *Una novia en cada puerto* (*A Girl in Every Port*, 1928), con la que ya avanzaba su extraordinario talento para la comedia. Sin embargo, las grandes virtudes de Hawks brillaron de verdad con la llegada del sonoro, tecnología que se adaptaba como un guante a sus intenciones creativas.

De hecho, *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, 1932) surgió cuando el uso del sonido estaba en pañales y todavía hoy asombra su intensa modernidad. La película transmitía gracias a su espacio sonoro toda la destrucción y violencia propagada por las bandas criminales en las grandes urbes durante la Ley Seca. Los disparos de las metralletas se mezclaron, además, con las palabras disparadas a toda velocidad por los actores, con el desatado Paul Muni a la cabeza. Todo eso lo consiguió Hawks sin que la cámara perdiera fluidez y sin que el montaje cediera un ápice de ritmo, más bien todo lo contrario. Así, su retrato de un remedo ficcionado de Al Capone, se convertiría en un icono, revisitado a menudo en los márgenes del cine de gánsteres.



El director hizo gala en su carrera de un estilo visual directo y sencillo.



La fiera de mi niña, una comedia adelantada a su tiempo.

La facilidad de Hawks para adelantarse a su propio tiempo quedó también de manifiesto muy pronto en los parajes cómicos. De hecho, *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, 1938), sin duda la *screwball comedy* —comedia excéntrica— por excelencia, fue una obra incomprendida en el momento de su estreno pero reverenciada después por todos los directores que han practicado un humor basado en el enredo romántico. En el filme se subvertían los roles tradicionales de la sociedad de la época, convirtiendo al personaje interpretado por Katherine Hepburn en el motor de la acción frente al encarnado por Cary Grant, apocado y sometido a un torbellino femenino. Precisamente Cary Grant sería una década después el protagonista de *La novia era él* (*I Was a Male War Bride*, 1949), película en la que por segunda vez tuvo que vestirse de mujer por avatares de la trama.

Definitivamente, Hawks manejó con audacia los estereotipos para adelantarse a su época. Uno de los rasgos más destacables de su filmografía consistió precisamente en el retrato de mujeres proactivas y alejadas de un rol complementario de los héroes masculinos. De hecho, en *Luna nueva* (*His Girl Friday*, 1940), adaptación para la gran pantalla de la obra de teatro

The Front Page —escrita por Ben Hetch y Charles MacArthur—, se atrevió a cambiar el sexo de uno de los protagonistas. Como resultado, Hildy Johnson dejaba de ser un aguerrido periodista para ser una profesional de indomable personalidad.

Ese rasgo de la obra *hawkiana* no se quedó en el territorio de la comedia, que suele disfrutar de unos parámetros de verosimilitud más amplios. La historia del cine negro no se entendería, de hecho, sin la contribución de una atractiva joven de 20 años que respondía al nombre artístico de Lauren Bacall. Su debut en *Tener y no tener (To Have and Have Not, 1944)* —proyecto con el que Hawks pretendía hacer una buena película de la que en su opinión era la peor novela de su amigo Ernest Hemingway— se convirtió en una de las irrupciones más potentes en el competitivo mundo del estrellato de Hollywood. Su imagen indómita e insolente frente a la cámara congenió de forma brillante con la de su compañero de reparto, nada menos que Humphrey Bogart, con quien acabaría casándose en la vida real. La pareja repetiría poco después bajo la batuta de Hawks en *El sueño eterno (The Big Sleep, 1946)*, una densa trama detectivesca en el que la química de la pareja protagonista alcanzaba cotas excepcionales.

En resumen, si en el cine de Ford las mujeres cumplían un papel de madres y/o esposas que garantizaban el mantenimiento del núcleo familiar, en el de Hawks ellas destacaban por ser, sobre todo, compañeras. No obstante, ambos directores sí coincidieron en su querencia por el *western*, un género que no puede entenderse sin las contribuciones que hizo el segundo. De hecho, *Río rojo (Red River, 1948)* es la obra cumbre de los filmes de *cowboys*, aventureros que se dedicaban a trasladar cientos de cabezas de ganado por territorios inhóspitos. *Río Bravo (Rio Bravo, 1959)* sería además una de sus obras maestras y seña de identidad de su filmografía, todo un canto a la profesionalidad como virtud humana. Es más, puso en marcha el proyecto en respuesta a *Solo ante el peligro (High Noon, Fred Zinemann, 1952)*, a la que no perdonaba el protagonismo de un *sheriff* que se dedicaba a pedir ayuda a los vecinos al sentirse amenazado por unos bandidos. Como resultado quedó una película brillante, encabezada por un John Wayne tan espléndido que, al parecer, John Ford le dijo a Hawks tras verla: “Parece que ese hijo de puta por fin ha aprendido a actuar”.



El sheriff de Río Bravo, todo un ejemplo de profesionalidad.

La predilección por personajes que actúan con una profesionalidad intachable no se limitó al terreno del *western*. A finales de los años 30 el director había estrenado *Sólo los ángeles tienen alas* (*Only Angels Have Wings*, 1939), un filme de aviadores —pilotar era una de sus grandes aficiones— que se comportaban con una mezcla conmovedora de estoicismo y sorna. Así era el universo de Hawks, plagado de mujeres dinámicas y de hombres que afrontaban sus obligaciones sin rechistar, así como tendente a repeticiones argumentales —*El Dorado* (1966) y *Río Lobo* (*Rio Lobo*, 1970) son matizadas variaciones de la mítica *Río Bravo*— y digno aún en los largometrajes más ligeros —el musical *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953) o la aventurera y simpática ¡*Hatari!* (*Hatari!*, 1962)—.

Todas esas virtudes le llevaron a convertirse en fetiche de los críticos franceses que en la década de los cincuenta forjaron la famosa “teoría de autor” en la revista *Cahiers du Cinéma*. Según su fundador André Bazin, secundado por muchos de sus discípulos —entre ellos François Truffaut o Jean-Luc Godard—, las páginas más brillantes de la historia del séptimo arte habían sido escritas por directores que tenían una mirada única y personal, una especie de cosmovisión distintiva. Howard Hawks se convirtió en una de las referencias indiscutibles o, dicho de otro modo, en un ejemplo de autor cinematográfico con mayúsculas, consideración con la que él nunca se

mostró cómodo, pues en el sistema de estudios hollywoodienses se suponía que los directores eran una pieza más del engranaje creativo.

Una idea —la de la servidumbre de los realizadores a los jefes de las *majors*— que la obra tanto de Ford, como de Wilder y Hawks demuestran que fue un reduccionismo contradicho por la genialidad de los grandes maestros.



La filmografía de Hawks está llena de hombres de acción.

2.4. CLINT EASTWOOD: ACTOR, AUTOR Y CLÁSICO

Clint Eastwood nació en San Francisco en 1930, durante la época de la gran depresión, asumiendo la vida itinerante que obligaba a su familia a viajar de una ciudad a otra en busca de fortuna —esta experiencia alimenta las imágenes de uno de sus títulos más personales, *El aventurero de medianoche* (*Honkytonk Man*, 1982)—. Fue en aquella época en la que se aficionó al jazz enamorándose inmediatamente de la música de Charlie Parker,

al que pudo ver actuar en directo en varias ocasiones —y cuya biografía plasmaría de forma emocional en una de las películas más arriesgadas de su obra, *Bird* (1988)—.

Tras su participación en la guerra de Corea —cuyos ecos resuenan en el personaje de Walt Kowalski que protagoniza la historia de *Gran Torino* (2008)—, obtiene sus primeros papeles secundarios en contadas producciones de serie B, en los estudios Universal. Al poco recalca en la televisión, pasando a formar parte del elenco de actores del *western* seriado *Rawhide* (CBS: 1959-1965) que le mantuvo siete años en los hogares de los norteamericanos. La televisión fue una excelente escuela para su futura carrera como director de cine, debido a las exigencias de rapidez y pragmatismo en los rodajes. Además, la experiencia acumulada de trabajo actoral le permitió desarrollar un estilo propio de interpretación en el que primaba una aparente impassibilidad que, sin embargo, rezumaba humanismo y acción contenida.



Clint Eastwood desarrolló una carrera autoral como director.

La popularidad de la pequeña pantalla le abrió la posibilidad de trabajar con el reputado Sergio Leone en la famosa trilogía que remite al *spaghetti western*: *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964), *La muerte tenía un precio* (*Per qualche dollaro in più*, 1965) y *El bueno, el feo y el malo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1968). Además del reconocible aspecto de “El hombre sin nombre” —caracterizado por las botas, el poncho y el purito que mordisqueaba—, Eastwood creó un personaje que fraguaría un arquetipo, un icono popular cuya presencia se manifestaba a través del laconismo derivado de sus pausados movimientos, su aspecto fantasmagórico y sus miradas enigmáticas y penetrantes.

Tras el enorme éxito, y reacio a emprender una carrera comercial de actor sujeta a las necesidades de consumo de la industria, el actor optó por tomar el control de su trabajo artístico como cineasta fundando su propia productora, Malpaso, que aún hoy sigue siendo la factoría independiente que firma sus películas.

Pronto se decidirá a producir. Uno de sus primeros trabajos es *La jungla humana* (*Coogan's Bluff*, 1968), filme para el que elige como director a Don Siegel, el último de una saga de realizadores capaces de hacer películas de calidad con bajos presupuestos. Siegel se convierte rápidamente en su maestro y mentor y le enseña a trabajar con una metodología eficaz en el set de rodaje que empleará a lo largo de toda su carrera.

A partir de ese momento, Eastwood compagina su labor como actor en títulos dirigidos al gran público, con la producción de otras películas menores de su interés —tal es el caso, por ejemplo, de *El seductor* (*The Beguiled*, Don Siegel, 1971), o bien de su primera cinta tras las cámaras ejerciendo el papel de director, *Escalofrío en la noche* (*Play Misty for Me*, 1971)—.



“El hombre sin nombre” forja un arquetipo del spaghetti western.

Pero será el inspector Harry Callahan, personaje protagonista de *Harry el sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971), quien le brinda al flemático cineasta la oportunidad de consolidar un papel que desempeñaría en cuatro secuelas posteriores —*Harry el fuerte* (*Magnum Force*, Don Siegel, 1973), *Harry el ejecutor* (*The Enforcer*, Don Siegel, 1976), *Impacto súbito* (*Sudden Impact*, Clint Eastwood, 1983), y *La lista negra* (*The Dead Pool*, Buddy van Horn, 1985)—. Centrada la acción en la ciudad natal del propio Eastwood, San Francisco representaba a la perfección un modelo de urbe sujeta a los convulsos cambios sociales que operaban en Estados Unidos en la década de los setenta para que Harry Callahan encontrara un contexto adecuado como personaje. Policía que no duda en disparar antes de que le disparen, xenófobo, racista, capaz de reaccionar de forma tan violenta como los delincuentes que persigue y si llega el caso tomarse la justicia por su mano, Callahan se convirtió en un mito que cuestionaba las bondades de la democracia en lo referente a sus sistema judicial y punitivo.

Convertido ya en una estrella del firmamento cinematográfico, lejos de aprovecharse del éxito de *Harry el sucio*, Clint Eastwood optó por incursionar en un género tan exigente como el *western* —ya no sólo como intérprete, sino también como director— para construir otro referente de la sociedad americana que evolucionará de una película a otra hasta convertirse en un clásico. Así, *Infierno de cobardes* (*High Plains Drifter*, Clint Eastwood, 1973) presenta a “El extranjero”, un enigmático hombre que protege a la población de Lago de los pistoleros que la atemorizan para cobrar una venganza familiar; *El fuera de la ley* (*The outlaw Josey Wales*, 1976) introduce al campesino John Wales, quien tras la muerte de su esposa e hijos a manos de una banda de guerrilleros nordistas, se convierte en un vengador que, contra su voluntad, se une a un grupo de rebeldes para descubrir la degradación que la guerra de secesión trae consigo; en esta línea mesiánica encontramos también a “El predicador” de *El jinete pálido* (*Pale Rider*, 1983) —filme que supone un claro homenaje al clásico *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953)—, en el que un espectral pistolero desciende de las montañas para ayudar a una comunidad oprimida por el cacique local de turno y, tras cumplir con su misión, desaparece de nuevo en la línea del horizonte, imposibilitado para la vida sedentaria.



Eastwood junto a Don Siegel, su maestro en el arte de la dirección.

En todos los casos encontramos un personaje de temperamento introspectivo, parco en palabras, taciturno y con una apariencia que se funde con el decorado que le alberga, muy heredero de las películas de Leone. Operando al margen de la ley y obstinado en la defensa de las causas perdidas, esta criatura ficcional se atribuirá el papel de protector de los más débiles en distintos filmes que van depurando el estilo del director conduciéndole hacia un clasicismo hoy perfectamente reconocible. Todo este poso desemboca en una película que señalará la madurez de su obra: *Sin perdón* (*Unforgiven*, 1992) parte de un relato que Eastwood compró a principios de los años ochenta y guardó pacientemente en un cajón hasta adquirir la edad y madurez suficientes para que él mismo pudiera interpretar al atormentado personaje de Bill Munny, al que el curtido director aportó la dureza y carisma que tan famoso han hecho al antihéroe por excelencia de su filmografía. Recuperando la brillantez del clasicismo del *western* al volver a proponerlo, ahora de forma más oscura y crepuscular, como un género todavía vivo, el filme narra una historia de venganza que reflexiona sobre la inutilidad de la violencia en la reparación de las injusticias.

Sin Perdón, además de proporcionar cuatro Oscar a su director —que ya entonces tenía sesenta y dos años y quince películas a sus espaldas— funcionó como una síntesis perfecta de sus enormes dimensiones como cineasta y supuso el colofón de su aprendizaje, permitiéndole entrar por la puerta grande en el club de los clásicos. Y como ya sucediese con los grandes directores del Hollywood de la época de los estudios, su estreno propició

además una revisión su filmografía pretérita y con ello, su consideración autoral indiscutible.

A partir de ese momento, la crítica y la investigación universitaria han tomado muy en serio a Clint Eastwood, reconociendo que en su primera etapa como director se escondían muchos títulos de excelsa calidad que habían pasado desapercibidos —entre ellos, por ejemplo, *Bronco Billy* (1989), su película favorita, según ha manifestado siempre el mismo Eastwood—. Lejos queda la imagen superficial de tipo duro adscrito a los filmes de acción y género que los comienzos de su carrera proyectaba.

Desde entonces, el hoy octogenario realizador ha utilizado su situación privilegiada en la industria para poner en pie, con grandes márgenes de libertad, las películas que le ha apetecido ver como espectador, explorando personalmente los temas que más le interesaban. Su productividad a partir de la década de los noventa ha sido frenética, llegando en ocasiones a regalar al público dos títulos en un mismo año. La lista es tan rica y variada como extensa y abarca filmes de todo pelaje y condición: *Un mundo perfecto* (*A Perfect World*, 1993), *Los puentes de Madison* (*The Bridges of Madison Country*, 1995), *Poder absoluto* (*Absolute Power*, 1997), *Medianoche en el jardín del bien y del mal* (*Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1997), *Ejecución inminente* (*True Crime*, 1999), *Space Cowboys* (*Space Cowboys*, 2000), *Deuda de sangre* (*Blood Work*, 2002), *Mystic River* (2003), *Million Dollar Baby* (2004), *Banderas de nuestros padres* (*Flags of Our Fathers*, 2006), *Cartas desde Iwo Jima* (*Letters From Iwo Jima*, 2007), *El intercambio* (*Changeling*, 2008), *Gran Torino* (2008), *Invictus* (2009), *Más allá de la vida* (*Hereafter*, 2010), *J. Edgar* (2011), *Jersey Boys* (2014), *El francotirador* (*American Sniper*, 2014).

Hay algo paradójico y fascinante, por tanto, en la inclusión de Clint Eastwood en el club de los cineastas clásicos, ya que algunos títulos de su filmografía se encuadran claramente fuera de los márgenes del clasicismo, dinamitándolo: piezas de coleccionista de la posmodernidad por su forma —tal es el caso, por ejemplo de *Bird*— o por su atrevido contenido —véase, por ejemplo, el uso del humor paródico que se plantea en *Space Cowboys* para hablar de la épica crepuscular—. Otras cintas, en cambio, encajan perfectamente en el ideario del clasicismo que aboga por una narración transparente y una utilización de los códigos impuestos por los géneros —podríamos invocar, entre otras, *El intercambio* o *Banderas de nuestros padres*—. Es, posiblemente, en esa contradicción, donde se esconde la esencia del clasicismo del cine de Eastwood.



El inspector Callahan, protagonista de la saga Harry el sucio.

Es cierto que parte de su filmografía explora el cine de género puro y duro —sobre todo el *western*, pero también otros territorios como el *thriller*, el filme biográfico, el cine bélico o el melodrama—, pero se permite el lujo de hacerlo con una mirada personal y opaca a las convenciones, una visión que muchos críticos y estudiosos han definido como la de un autor americano con alma de europeo. Efectivamente, uno de los temas claves de la obra del director es la misma América, a la que constantemente regresa como trovador para cantar sus lares y revisar sus mitos. Pero su apego al clasicismo americano se compensa con la mordaz crítica sobre el país y los valores que pregona, establecida gracias a la distancia desde la que parece observar a sus compatriotas. Por tanto, aunque su cine bebe de la cultura americana —y a la postre la alimenta—, lo hace con perspectiva foránea, como viendo con extrañeza y por primera vez el universo que se esconde tras la mitología patriótica de las barras y las estrellas.

Otra de las contradicciones deviene de su capacidad, como cineasta, de sobrevivir a los tiempos —son ya más de cinco décadas en la cima de la industria—. ¿Cómo ha podido trabajar siempre al amparo de un gran estudio cinematográfico como Warner sin por ello renunciar a un ápice de su independencia artística y creativa? Su secreto reside en la alternancia de proyectos más o menos comerciales o de encargo —podríamos citar sin

miedo a equivocarnos *Firefox, el arma definitiva* (*Firefox*, 1982), *Impacto Súbito* (*Sudden Impact*, 1983), *El sargento de hierro* (*Heartbreak Ridge*, 1986) o *El principiante* (*The Rookie*, 1990)— con otros mucho más personales y arriesgados —cuya lista ya hemos repasado suficientemente, y entre los que destacan títulos como *El jinete pálido*, *Sin perdón*, *Bird*, *Millon Dollar Baby* o *Gran Torino*—.

Lo que le hace refractario a todo encasillamiento es, precisamente, que una buena parte de su filmografía no presenta una solución de continuidad clara entre las pretensiones industriales y las artísticas, no pudiéndose definir como clásica, vanguardista, independiente o comercial de forma rotunda. ¿Cuánto de éxito buscado o de ejercicio de marketing hay en el melodrama *Los puentes de Madison*? ¿Acaso *Poder absoluto* es un thriller ortodoxo y olvidadizo? ¿Importa que Kevin Costner —todavía entonces una estrella en auge— fuese el protagonista de una propuesta tan áspera como *Un mundo perfecto*?

Lo único seguro es que su obra, después de más de cinco décadas, ha experimentado una progresión que le confiere, a los ojos de la industria y el público, el merecido calificativo de autor y simultáneamente el título de cineasta clásico.



La crepuscular Sin perdón le otorga la condición de cineasta clásico.

2.5. STEVEN SPIELBERG: EL MIDAS DE LA NARRACIÓN

Steven Allan Spielberg nació en Cincinnati en 1946 bajo el influjo de tres datos aparentemente inconexos de su biografía que explican parte de su futuro: descendía de una familia judía, su madre fue pianista y restauradora y su padre se dedicó a la ingeniería electrónica en un momento de expansión de la incipiente industria de la computación. La combinación de semejantes circunstancias influiría en un cineasta con una mirada moral muy concreta, una sensibilidad artística a flor de piel y una inquietud evidente por el uso de los avances tecnológicos. A todo ello hay que sumarle un olfato privilegiado para detectar los gustos del público, lo que le ha permitido batir marcas mundiales de recaudación con la mayor parte de sus estrenos. De ahí el apodo de "Rey Midas de Hollywood" con el que se le conoce desde hace años. Sin embargo, la aportación de Spielberg a la historia del cine va mucho más allá, pues no sólo es un maestro de los negocios sino también del arte de la narración.



'El rey Midas de Hollywood', sinónimo de éxito comercial.

La necesidad de contar historias le venía de muy joven. Siendo adolescente ya rodaba junto a sus amigos películas domésticas de 8mm aunque sumamente ambiciosas, como un *western*, un par de incursiones en la II Guerra Mundial y una cinta de ciencia ficción de más de dos horas y 500

dólares de presupuesto. Pensar a lo grande era lo suyo, si bien su vida personal tampoco fue durante aquellos años un remanso de paz: durante un tiempo vivió con incomodidad las prácticas religiosas de sus padres que, además, acabaron divorciándose en 1964. Poco después, el joven Steven se mudó a Los Ángeles y solicitó sin éxito el ingreso en la University of Southern California, donde cursaban estudios cinematográficos George Lucas, John Carpenter y John Milius. Eso no le frenó y siguió haciendo cortometrajes como *Amblin* (1968), que años después se convertiría en el nombre de su productora.

En cualquier caso, la verdadera entrada de Spielberg en el mundo profesional se produjo por la vía televisiva. Rodó capítulos para series de comienzos de los setenta, entre ellas un capítulo de la mítica *Colombo* (NBC: 1971-2003). Pero el título que lo cambió todo fue *El diablo sobre ruedas* (*Duel*, 1971), un telefilme de inspiración *kafkiana* y vibrante realización sobre un camión que perseguía obsesivamente al conductor de un automóvil. De hecho, y aunque había sido concebida para televisión, acabó estrenándose en la gran pantalla.

Por lo demás, Spielberg estaba en el momento justo y en el sitio adecuado. El Hollywood de los años setenta era un hervidero de creatividad en un contexto de cambio social y contestación política. El sistema de estudios se había venido abajo y la industria del cine se encontraba en una circunstancia tan anómala que los directores acabaron haciéndose con su control. Durante una década profesionales como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Brian de Palma, Paul Schrader y George Lucas —entre otros muchos— coincidían en fiestas y sacaban adelante sus proyectos. Mientras algunos se decantaban por una línea más ambiciosa en un sentido artístico, otros tomaron nota del fracaso de *THX 1138* (George Lucas, 1971) y se decantaron por una vía más comercial. Spielberg acabaría estrenando *Tiburón* (*Jaws*, 1975), película que se topó con el problema de un escualo mecánico francamente inverosímil, lo que obligó al realizador a adoptar un estilo más sugerente. Gracias a ello la presencia del monstruo asesino se insinuaba más que otra cosa, operación que se saldó con un uso sobresaliente del lenguaje fílmico y con un rendimiento comercial extraordinario, hasta el punto de convertirse en un gran hito de la taquilla estadounidense.



Steven Spielberg no se dejó devorar por los tiburones de la industria.

El cineasta empezaba a ser muy rentable, aunque también acudió a la —a menudo— pedagógica escuela del fracaso gracias a *1941* (1979), comedia de acción y trasfondo bélico que casi nadie entendió. Tomó buena nota de la experiencia y, a partir de entonces, su apellido sería para siempre sinónimo de éxito. Parte de la facilidad para conectar con el público venía de su conocimiento de los géneros clásicos pero, sobre todo, de una notable facilidad para entender los cambios en los medios de producción —cada vez más rápidos e intensos—, sin perder de vista las transformaciones en los hábitos de consumo y en el contexto sociopolítico.

Sus filmes de ciencia ficción constituyen un buen ejemplo de lo expuesto. *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) fue una obra de vocación tan humanista como sofisticada en el uso de los efectos especiales, virtudes que llevaría a un extremo mucho más emotivo con *E.T. El extrarrestre* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, 1982), filme que conectaría con un público masivo y familiar en todo el planeta. Repetiría una década después con *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, 1993), una producción pionera en el uso de una tecnología digital que resucitaba a los dinosaurios de forma increíblemente veraz.

Pero, después de repetir una fórmula similar con la continuación *El mundo perdido (Jurassic Park) (The Lost World: Jurassic Park, 1997)* y tras rematar el proyecto del malogrado Kubrick *A.I. Inteligencia Artificial (Artificial Intelligence: AI, 2001)*, algo se quebró en el tono con que Spielberg había abordado sus incursiones en el género. Los atentados del 11 de septiembre de 2001 tiñeron de pesimismo sus fotogramas, primero en la negra *Minority Report (2002)* y después en *La guerra de los mundos (War of the Worlds, 2005)*, adaptación de la mítica novela de H.G. Wells que parecía casi una historia de refugiados estadounidenses en mitad de una destrucción devastadora de origen desconocido. El director miraba a los cielos y ya no veía esperanza ni niños cruzando en bicicleta el reflejo de la Luna: lo que había allí pasaba a ser destrucción y caos.

El ambiente traumático que se respiró en Estados Unidos después del 11-S afectó sin duda al cineasta, hasta el punto de que algunas propuestas vehiculadas desde otros ámbitos creativos también se vieron afectadas. *La terminal (The Terminal, 2004)*, por ejemplo, fue una comedia fabulada sobre una América que se cierra sobre sí misma, temerosa de todo aquello que le llega desde el exterior. Y *Munich (2005)* miraba a un turbio episodio histórico —el de la ejecución sumaria por parte de agentes de El Mossad de los ideólogos de los atentados contra la delegación israelí en los Juegos Olímpicos de 1972— para rematar en su epílogo con un plano de la ONU que obligaba a releer el filme en clave presente.

Lo cierto es que el análisis global de la filmografía de Spielberg revela una preocupación periódica por quitarse periódicamente de encima la etiqueta de director especializado en películas evasivas y comerciales. *El color púrpura (The Color Purple, 1985)* y *Amistad (1997)* intentaron —sin demasiado acierto— denunciar la segregación y esclavitud a la que históricamente habían estado sometidos los negros de la nación. Mucho más aclamada fue *La lista de Schindler (Schindler's List, 1993)*, duro drama sobre el genocidio de los judíos en la Alemania nazi. El proyecto fue un ejercicio de audacia en muchos sentidos, sobre todo en lo relativo a la elección del blanco y negro y al uso de un metraje que se iba a los 195 minutos de duración. Sin embargo, parte de la crítica le reprochó su rodaje en inglés y no en alemán, decisión que le hubiera dado mucho más verosimilitud histórica pero que hubiera dejado a la producción prácticamente fuera de la carrera de los Oscar. Finalmente, se llevaría siete estatuillas y, entre ellas, a las categorías de mejor película y mejor director. Éste, por cierto, repetiría reconocimiento poco después gracias a *Salvar al soldado Ryan (Saving Private Ryan, 1998)*, otra producción de altos vuelos con vocación de perdurabilidad y compromiso con el pasado, en esta ocasión la II Guerra Mundial y los soldados estadounidenses que participaron en el desembarco de Normandía.



La lista de Schindler, un duro drama sobre el holocausto judío.

Sea como fuere, si en algo ha destacado Spielberg ha sido en su sobresaliente talento para manipular imágenes y generar tensión en los espectadores, conocedor como es de todos los elementos que configuran el lenguaje fílmico. Basta con ver películas tan míticas como *En busca del arca perdida* (*Riders of the Lost Ark*, 1981), *Indiana Jones y el templo maldito* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984) e *Indiana Jones y la última cruzada* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989), pues menos inspirada resulta la tardía *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal* (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008). La trilogía inicial es un excelente ejemplo de ese cine apasionante, ligero y espectacular que el realizador ha cultivado como pocos y que mejora gracias a la colaboración de profesionales como John Williams, autor de algunas de las bandas sonoras más pegadizas y sonoras de la historia del séptimo arte.

Por otro lado, la faceta de Steven Spielberg como director —con medio centenar de créditos a sus espaldas— es solo la parte más conocida de un trabajador infatigable, siempre ligado a proyectos de todo tipo como productor. Sus más de 150 producciones audiovisuales son una prueba palpable e incluyen varias incursiones ciertamente exitosas en el medio televisivo de los últimos años, con *Hermanos de sangre* (HBO: 2001) y *The Pacific* (HBO: 2010) entre las más destacadas. En todas ellas ha dejado de alguna manera su impronta, una huella que es sinónimo de éxito en la elaboración de productos que ha convertido en oro en todos los sentidos que Spielberg tan bien conoce: los industriales, los estéticos y los narrativos.



Steven y George Lucas –en el centro de la imagen– responsables de la saga de Indiana Jones.



Hermanos de sangre, miniserie producida por Steven Spielberg.

3.

JOHN FORD: EL *WESTERN*

*Juan Luis Martínez Cordero, Guillermo Sánchez García,
José Carlos Muriel Parra, Pablo Manchado Cascón,
Gerard Noboa Velalcazar, Enrique Fernández Geras*

3.1. LA DILIGENCIA (1939)



Título original: Stagecoach.

Dirección: John Ford.

Producción: John Ford para Walter Wanger Productions.

Guión: Dudley Nichols, basado en una historia de Ernest Haycox.

Fotografía: Bert Glennon (B/N)

Música: Gerard Carbonara.

Montaje: Otho Lovering, Dorothy Spencer.

Dirección artística: Alexander Toluboff.

Duración: 96 min.

Intérpretes: Claire Trevor (Dallas), John Wayne (Ringo Kid), Andy Devine (Buck), John Carradine (Hatfield), Louise Platt (Lucy Mallory), George Bancroft (Sherif Curley Wilcox), Donald Meek (Samuel Peacock), Thomas Mitchell (Doctor Josiah Boone), Berton Churchill (Henry Gatewood), Tim Holt (Teniente Blanchard), Tom Tyler (Luke Plummer).

JUAN LUIS MARTÍNEZ CORDERO
(Programa interuniversitario
de la experiencia en la UPSA)

GUILLERMO SÁNCHEZ GARCÍA
(Estudiante de la UPSA)

Sinopsis

Los indios han cortado el telégrafo. Las últimas noticias que llegan a un pueblo de Arizona dicen que los hombres liderados por Gerónimo amenazan la región y que el preso Ringo Kid ha escapado de la cárcel, ofreciéndose una recompensa por su captura.

A pesar del peligro, personajes muy distintos y por diversas razones deben compartir un viaje en diligencia que pretende llegar a la ciudad de Lordsburg. Los primeros en subir son un médico borracho y una prostituta. Ninguno de los dos lo hacen voluntariamente, sino porque las mujeres puritanas de la localidad les expulsan de allí.

Al grupo se une un representante de whisky, al que se pega como una lapa el doctor para asegurarse que no le va a faltar la bebida; un banquero que se ha apropiado del dinero de su banco; la esposa de un capitán, que está embarazada y viaja con la intención de reunirse con su marido; y un jugador, antiguo soldado confederado, que se ofrece a proteger a la esposa del capitán. El último en subir es el *sheriff*, quien se une al grupo como escopetero con la finalidad de capturar al prófugo Ringo, a pesar de haber sido amigo del padre de éste.

Escortada por los miembros de la caballería, la diligencia inicia el viaje, siendo detenida en el camino por Ringo, cuyo caballo ha muerto. Su intención es llegar a Lordsburg para vengar la muerte de su padre y hermano. Desarmado por el *sheriff*, sube al interior del vehículo.

El carromato prosigue el itinerario ya sin escolta, mientras en su cerrado espacio —y en las postas en que se detiene— surge la tensión entre los personajes. Además el doctor, cada vez más borracho, no para de consumir las muestras del representante. Mientras tanto, la atracción entre Ringo y la prostituta Dallas va en aumento.

En la última parada la esposa del capitán rompe aguas. Es preciso despabilar al doctor con buenas dosis de café salado para que, ayudado por Dallas, asista al parto, que finalmente sale bien.

De nuevo en el camino, se produce el ataque de los indios, que persiguen el carruaje. Cuando parece todo perdido, suena una trompeta, llega la caballería y huyen los indios.

La diligencia llega finalmente a Lordsburg, donde las autoridades detienen al banquero. Ringo pide al *sheriff* que le deje el rifle para enfrentarse con los asesinos de su padre y hermano, prometiendo entregarse

después. Además, el prófugo confiesa su amor a Dallas antes de dirigirse al enfrentamiento con los criminales, a quienes acaba derrotando en un duelo.

Ringo cumple con su palabra y se entrega al *sheriff*, pero éste le obliga a subir en el carro con Dallas y espolea a los caballos para que los dos enamorados se marchen a su rancho y puedan iniciar una nueva vida.



La diligencia, el western que cambió la historia del género.

Contexto del filme

La historia que narra *La diligencia* está inspirado en un relato breve de Ernest Haycox, a quien John Ford compró los derechos. Su amigo Dudley Nichols adaptaría el original literario a la gran pantalla, mientras que Bert Glennon se haría cargo de la dirección de fotografía. Tanto uno como otro acabarían convirtiéndose en colaboradores habituales del director, algo que también sucedió con John Wayne, que inicia aquí con Ford una de las relaciones más fructíferas de la historia del cine.

El productor Walter Wagner quedó muy satisfecho con el trabajo de Ford, ya que consiguió acabar la película por 220.000 dólares en vez de los 230.000 que se iban a invertir inicialmente en la producción. El cineasta decidió rodar primero los exteriores y eligió para ello el impresionante Monument Valley, situado entre los estados de Utah y Arizona. El resto de escenas se rodaron en estudio.

La película se estrenó en 1939, uno de los años más fructíferos del clasicismo estadounidense, pues se produjeron entonces otros títulos esenciales para todo cinéfilo como *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, William Wyler, 1939) o *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939). En esta época el séptimo arte tenía una importancia capital en Estados Unidos, país que tardaría poco en involucrarse en la II Guerra Mundial.

Durante mucho tiempo parecía que *La diligencia* hubiera sido la primera película del Oeste. Se trataba, sin duda, de una exageración. De hecho, podemos decir que el *western*, considerado como género, encuentra sus orígenes en *Asalto y robo al tren* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903), considerada la primera película de entidad con material de ficción de Hollywood. Además, años después, el propio Ford lograría con *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, 1924) un *western* de tintes fundacionales, dado que en la película aparecen ya los rasgos definitorios de género más evolucionados e innovadores.

Lo verdaderamente determinante de *La diligencia* es que se trata de la primera gran película del Oeste. Supone un antes y un después, puesto que con ella Ford consiguió sentar las bases y tradiciones que caracterizarían al género por largo tiempo. El hito se logró, además, gracias a la combinación de acción, drama, suspense y humor, todo ello sumado a personajes bien perfilados y a una historia llena de matices.

El éxito, tanto de crítica como de taquilla, permitió al *western* ganarse una reputación artística indiscutible en el mapa mundial, convirtiéndose así en lo que parte de la crítica calificaría como el gran género americano.

Y es que no se puede hablar de Ford y de su obra sin dejar de hacer referencia a la historia y sociedad de los Estados Unidos. El director consiguió a través del *western* dar forma a una parte primordial de la cultura del país, que se había gestado primero en el campo literario pero que el género cinematográfico eleva a la categoría de relato mítico. De ese modo, la ficción sirvió para generar una imagen histórica de la nación.



La película retrata a los protagonistas de la colonización del Oeste.

Breve análisis

la diligencia destaca por la variedad de recursos que Ford emplea desde la puesta en escena. Por un lado, consigue dar una imagen poética a los espacios abiertos con planos generales que son símbolo de libertad y peligro durante el desplazamiento de la diligencia durante su viaje. Por otro, el director agrupa a los personajes por clases sociales durante buena parte de los segmentos que transcurren en escenarios interiores, aumentando con la cámara la tensión existente entre ellos.

Prueba, por otro lado, de la madurez visual del cineasta es la escena del duelo entre Ringo y los asesinos de su padre. La acción se sugiere pero no se muestra, pues Ford cuenta en fuera de campo esa secuencia climática y oculta su desenlace hasta que Ringo vuelve a aparecer junto a Dallas. De ese modo, el personaje ha conseguido superar una prueba que se convierte en tránsito hacia la madurez: el resto de su vida, ya libre de cargas, podrá compartirla con su amada en un rancho apartado.

Desde el punto de vista temático, Ford perfila la metáfora del espacio vital en el que deben convivir personas de muy diversa procedencia e ideología. En efecto, los personajes quedan enmarcados en el cerrado escenario del interior de la diligencia, creándose así un clima claustrofóbico. Además, todos ellos hacen referencia a símbolos o arquetipos diferentes, consiguiendo la narración un verdadero retrato de la condición humana con algunos tintes de crítica social.

La galería de personajes configura una especie de microcosmos de todo el *western*. El doctor, personaje más devoto de Baco que de Esculapio, encarna el alcoholismo, pero también el afán de superación ante una situación límite. El banquero nos recuerda que la corrupción es un asunto universal y que el progreso no queda libre de él. El fuera de la ley se liga a la venganza con un cierto sentido del deber y nos enseña desde su inocencia que el ser humano, con el estímulo del amor, es capaz de cambiar. La prostituta aparece como una víctima de la sociedad, aplastada por la hipocresía de las damas de clase alta y supuestas buenas costumbres: sin embargo, el amor la acaba asistiendo con su poder redentor. El *sheriff* personifica la ley y el orden, tan importante en un género que se basa en la llegada de la civilización a un territorio. El jugador representa alguno de los particulares modos de vida que se daban en la circunstancia histórica de la conquista del Oeste, pero, a la vez, encarna un cierto aroma de caballerosidad y lealtad propia de otros tiempos. El conductor de la diligencia se nos presenta como un ejemplo de profesionalidad, capaz de afrontar todos los riesgos con tal de realizar su cometido. Ford también nos presenta inicialmente a la esposa del capitán como una dama remilgada y mojigata a la que las penalidades del viaje obligan finalmente a reconocer la abnegación y entrega de personas a las que considera marginales. El comerciante de *whisky* encarna a la gente corriente y buena que abunda en la filmografía de Ford, gente normal, con vidas nada peligrosas y con pequeños sueños y metas que a menudo los malvados no permiten llevar a buen puerto. La riqueza del retablo también se da en personajes tan secundarios como el mexicano que acoge a los viajeros en la última posta: el singular personaje añora más a su yegua que a la esposa, quizás por lo inhóspito y salvaje del ambiente en que vive.

Lo fundamental es, sin duda, el espíritu de comunidad y reconciliación que la película transmite. Ford intenta recordar el protagonismo que las clases menos favorecidas tuvieron en la épica colonización del Oeste y, por tanto, en el establecimiento de los cimientos mismos de la gran nación estadounidense.

Recepción

La diligencia destacó por el reconocimiento crítico del que gozó a pesar de pertenecer a un género que entonces contaba con una reputación dudosa. Además, la película consiguió siete candidaturas a los premios Oscar, de las cuales se materializaron dos: Thomas Mitchell ganó el Oscar a mejor actor secundario, por su inolvidable doctor Josiah Boone, un médico borrachín, pero con gran corazón y buen conocedor del ser humano.

Reconocimientos: Nominado a 7 Oscar, gana 2 (actor secundario y banda sonora). Thomas Mitchell ganó el Oscar al mejor actor secundario, por su inolvidable doctor Josiah Boone, un médico borrachín, pero con gran corazón y buen conocedor del ser humano. Y la producción consiguió también la estatuilla al acompañamiento musical, debido a la interesante recopilación de canciones clásicas del folclore americano llevada a cabo por Gerard Carbonara.

La sobresaliente recepción de *La diligencia* trajo consigo un paso adelante definitivo para el *western*, que pasó a tener una gran valoración en el arte del siglo XX. En la actualidad, el género sólo cuenta con producciones puntuales, en buena parte como consecuencia de la ruptura con el clasicismo, período en el que tuvo una relevancia mayor.



John Ford combinó hábilmente la acción física con el calado humano.

Comentario Personal

Visto desde la perspectiva del espectador del siglo XXI, resulta claro que a partir de *La diligencia*, el *western*, hasta entonces un tipo de cine que sólo pretendía un entretenimiento superficial, se convierte en un género digno y, sobre todo, paradigmático de los valores de un país.

Enfrentando personalidades y modos de vida literalmente opuestos durante hora y media a través de una carrera acechante contra el desolado territorio y los perseguidores apaches, consigue sacar lo mejor y lo peor de cada uno hasta llegar al destino final, lugar de separaciones y encuentros que cambiará para siempre los destinos de todos.

El planteamiento de la película resulta muy semejante a una obra de teatro. Las escenas tienen lugar en el espacio cerrado de una diligencia y en las postas en que se detiene. Además, y en el mejor estilo fordiano, los personajes, salvo en el caso del borrachín, tienden a hablar poco.

Se aprecia en la película algo que me resulta característico en Ford: trata temas militares porque le gusta lo militar, aunque no es exactamente un militarista radical.

También es característico de Ford la importancia que en su cine tienen los especialistas, que en esta película demuestran habilidades que me atrevería a calificar de circenses.

Hemos hablado de la importancia de la música en la película, hasta el punto de que se le concede un Oscar. Las canciones que escuchamos en la última posta, en un clima claustrofóbico y de tensión apenas contenida, sirven para explicar cumplidamente la situación que nos vamos a encontrar por la mañana: los empleados del lugar, incluida la esposa india del cantinero, han huido.

Los temas que aborda la película no solo tienen vigencia hoy, es que son temas válidos para todos los tiempos. La corrupción, el juego, la bebida, la hipocresía y demás son temas fácilmente reconocibles ya en la literatura de la Grecia y Roma clásicas y llegan hasta nuestros días, pues son consustanciales con el ser humano.

JUAN LUIS MARTÍNEZ CORDERO
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

La película de la que hablo en este libro me encantó la primera vez que la vi, es una película clásica que tanto a mí como a mi abuelo nos fascina. La obra está dirigida por el genio del *western* de todos los tiempos: John Ford. No obstante, y aunque el género en esos años se consideraba de mal gusto y frecuentemente contaba con producciones de serie B, el cineasta apostó por él y abrió una nueva era en el cine norteamericano. En ella el propio Ford y John Wayne pasarían a ser grandes leyendas.

La diligencia maneja además temas que hoy siguen teniendo vigencia en algunas películas como la corrupción, la sociedad con prejuicios, etcétera.

Se trata de una película clásica ya que cumple todos los requisitos para llegar a serlo teniendo una continuidad clara, un orden lineal y personajes que conducen la historia. Cada acción que realizan tiene una consecuencia lógica, toda la historia está escrita en función del final en el que todo se resolverá. Durante el filme, el relato va abriendo hipótesis sobre lo que podría suceder, aumentando así el interés del espectador en su desarrollo.

En suma, *La diligencia* es uno de los grandes *western* de todos los tiempos, hasta el punto de que incluso en el siglo XXI sigue estando muy bien valorada.

GUILLERMO SÁNCHEZ GARCÍA
(Estudiante de la UPSA)

3.2. FORT APACHE (1948)



Título original: Fort Apache.

Dirección: John Ford.

Producción: Merian C. Cooper y John Ford para Argosy Pictures.

Guión: Frank S. Nugent, basado en la novela *Matanza (Massacre)*, de James Warner Bellah

Fotografía: Archie J. Stout (B/N).

Música: Richard Hangeman.

Montaje: Jack Murray.

Dirección artística: James Basevi.

Duración: 125 minutos.

Intérpretes: John Wayne (capitán Kirby York), Henry Fonda (coronel Owen Thursday), Shirley Temple (Philadelphia Thursday), Ward Bond (Michael O'Rourke), Victor McLaglen (sargento Mulcahy), George O'Brien (capitán Collingwood), Anna Lee (Emily Collingwood), Irene Rich (Mary O'Rourke), Movita (Guadalupe), Miguel Inclán (Cochise).

JOSÉ CARLOS MURIEL PARRA
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

PABLO MANCHADO CASCÓN
(Estudiante de la UPSA)

Sinopsis

La historia se desarrolla en Fort Apache, un puesto de la caballería de los Estados Unidos en la frontera con México. Allí es recién destinado el teniente coronel Owen Thursday —junto a su hija Philadelphia— para hacerse cargo del mismo. En el camino, conocen a Michael O' Rourke, un joven recién titulado teniente, que de inmediato se siente atraído por Philadelphia.

A su llegada al Fort Apache, vemos a Thursday como un militar de fuerte carácter y disciplina, siendo el capitán Kirby York el único que parece cuestionar sus decisiones. En el fuerte, Thursday tiene que lidiar tanto con la instrucción de los nuevos y poco experimentados soldados como con la amenaza de unos indios apaches liderados por Cochise, que han abandonado la reserva y se han enfrentado al ejército y destruido varias líneas de telégrafo.

Durante un paseo a caballo, Philadelphia y Mike descubren que los soldados enviados a la reparación de la línea han sido asesinados. Durante una expedición posterior para rescatar a los cadáveres, la caballería es atacada por Cochise y los soldados tienen que huir. Entonces deciden ir a ver a Meacham, el delegado de la reserva de la que los indios de Cochise escaparon. Allí, descubren que Meacham se encargaba de traficar alcohol y armas con ellos.

Con el fin de conseguir que los indios vuelvan a la reserva, el capitán York es enviado a entablar conversación con Cochise, quien acepta volver a suelo americano para una reunión entre ambos bandos. Entonces Thursday revela su plan de tenderle una trampa a los indios y atacarles con todo el batallón.

Antes de la partida, Mike pide la mano de su hija a Thursday y éste se niega.

Cuando llegan al sitio acordado con los indios, éstos superan al batallón de Thursday en número. Aun así, las negociaciones resultan estériles. Los indios demandan paz y terminar con el tráfico de alcohol. Thursday los insulta y les exige la retirada. Ante la negativa, el teniente coronel prepara la carga y prevee una rápida victoria frente a los indios. El capitán York le avisa de que es un suicidio y Thursday le aparta del mando y le envía a la retaguardia junto con el teniente Mike.

La carga de la caballería es un infierno y acaba con la vida de todos los que han intervenido en ella. El teniente coronel Thursday, malherido, es recogido por York, pero en vez de retirarse, acepta su destino y se marcha a morir con sus hombres. Los indios, tras aniquilar a la caballería, se dirigen a la retaguardia y ofrecen a York el pendón de la caballería como símbolo del fin de la batalla.

Finalmente, el teniente coronel Thursday es ensalzado como un héroe de guerra por parte del gobierno y de la prensa: "Nadie murió con mayor coraje, ni obtuvo mayor gloria para su regimiento", son las palabras de York a los periodistas. Philadelphia y Mike contraen matrimonio y tienen un hijo y la vida en el fuerte continúa.



Fort Apache contó con un Henry Fonda en estado de gracia.

Contexto del filme

Con la idea de rodar una película sobre la vida en un solitario puesto fronterizo de caballería, Ford compra los derechos de una novela a James Warner Bellah, titulada *Massacre*, sobre la que el guionista Frank S. Nugent compondría el guión. La historia se basa en un hecho histórico de la historia americana: la sangrienta muerte del general Custer y su regimiento en la batalla de Little Big Horn contra los indios.

Después de un año de pre-producción, comenzó el rodaje de la película con un presupuesto algo ajustado de 700.000 dólares. Se rodó en menos de un mes, con una sobria fotografía en blanco y negro, en los exteriores del Monument Valley, espacio común de gran parte de la filmografía de Ford.

Para su realización, Ford contó con un equipo de profesionales que, como era distintivo de su modo de trabajar, ya eran habituales de su filmografía. El ya citado guionista Frank S. Nugent trabajó con Ford en diez ocasiones más, entre las que destaca *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956). Sobre lo duro que resultaba la relación con el director dijo: "era el precio que había que pagar por trabajar con el mejor director de Hollywood".

Archie J. Stout, se encargó de la fotografía en blanco y negro. Era especialista en fotografía en exteriores —lo cual le convertía en idóneo para los filmes de Ford—, como demuestran la propia *Fort Apache*, *La legión invencible* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) o *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952). Richard Hangeman compuso la música, algo que ya hizo en *La diligencia* (*The Stagecoach*, 1939) y que repetiría en *La legión invencible*. El reparto lo encabezaban tres de los actores fetiches de Ford: John Wayne, Henry Fonda y Victor McLaglen.

Fort Apache es la primera película de la “trilogía de la caballería”, que completan *La legión invencible* (1949) y *Río Grande* (*Rio Grande*, 1950). Estos tres filmes son conocidos de esa forma porque fue la primera vez dentro del western en la que la caballería asumió el protagonismo absoluto de la historia. Normalmente, en el género se utilizaba a la institución de manera despersonalizada, a menudo como *deus ex máchina*, es decir, como un elemento narrativo que salvara a los verdaderos protagonistas de la historia de una situación de riesgo en la que no tuvieran escapatoria. Así ocurre, por ejemplo, en *La diligencia*, uno de los western más icónicos de Ford. En la trilogía aludida, por el contrario, el núcleo de la historia tiene que ver con el día a día de dicha institución militar.

El contexto histórico y cinematográfico en el que se realizó la producción es crucial para entender el singular tratamiento de Ford y la manera en la que maneja los diferentes tópicos del western, tal y como se verá en el siguiente apartado. El film fue realizado en 1948, es decir, poco después de la II Guerra Mundial. Antes de la guerra, el western norteamericano —incluido el del propio Ford— solía incurrir en la propaganda nacionalista, pues contaba en clave mitificadora la historia reciente de la fundación de los Estados Unidos. Así, antes de la guerra abundaba un western que simplificaba hechos históricos con tonos muy patrióticos, salteados con algunos componentes racistas y nada ambiguo en un sentido moral. No obstante, esta visión cambió tras la II Guerra Mundial, pues muchos directores de Hollywood participaron en la contienda —John Ford, John Huston, Frank Capra...— y a su vuelta la visión sobre la nación y el cine cambió. El cine americano en general, y el western en particular, se volvieron más autocríticos y ambiguos. La visión tanto de la caballería como de la gestación del país fue más gris, y el retrato de los indios más complejo y menos racista. Todo esto, como veremos ahora, se verá reflejado en las claves narrativas y temáticas que maneja el filme.



Ford humanizó a los indios, presentándolos como víctimas de un engaño.

Breve análisis

¿Cómo demuestra Ford esa ambigüedad moral y la visión más autocrítica de la nación en *Fort Apache*? Lo hace con un uso muy inteligente de los propios estereotipos del género, a los que el mismo recurrió en sus anteriores *western*.

Durante los dos primeros actos del filme, el director despliega todos los elementos comunes a sus *western* anteriores: la consolidación del hogar, el respeto a las tradiciones, la camaradería, el folclore a través de las canciones y los bailes, una visión de los indios como una amenaza despersonalizada y violenta que causa el caos en la población... Además, también se sirve de los elementos formales y estéticos típicos de su filmografía: estilo transparente, realización muy abierta donde dominan los grandes planos generales exteriores en el Monument Valley, composiciones muy corales, escenas de acción de gran dinamismo y espectacularidad, y una hibridación constante de drama y humor con un tono predominantemente desenfadado. Así, construye una vez más un *western* idealizado y nostálgico como los que hacía en la primera parte de su carrera, antes de la II Guerra Mundial.

No obstante, esto sólo se mantiene durante los dos primeros tercios del film, porque en el último acto la historia da un giro radical y Ford subvierte gran parte de los tópicos de su cine anterior y del género en su conjunto. Cuando Owen Thursday y su regimiento van a enfrentarse a los indios, hay una inversión en la caracterización de los roles de ambos bandos. Explicado con un poco más de detalle:

Los indios, por un lado, son personalizados y humanizados. Se trata de una novedad, pues normalmente el género los caracterizaba como una masa de salvajes violentos, sin duda una visión muy alejada de la realidad que tenía como objetivo la simplificación histórica que justificara el genocidio cometido por los Estados Unidos, ya que el *western* había desempeñado hasta entonces una importante función nacionalista y mitificadora. Esta vez, sin embargo, los indios tienen rostro, punto de vista, y razones por las que defenderse; sólo buscan la paz, que fue corrompida con la llegada del hombre blanco. Y son mucho más diplomáticos que éste. No obstante, dicha caracterización no permanecería en el resto de la trilogía: en *La legión invencible*, Ford volvería a la simplificación histórica y a la despersonalización del colectivo indio.

Por otro lado, el general Owen Thursday es presentado como una persona implacable y cegada por la disciplina y la lealtad a los Estados Unidos, hasta el punto de convertirse en el único culpable de la muerte tanto suya como de su regimiento. La magnífica interpretación de Henry Fonda pone en evidencia a un general cuya arrogancia al creerse superior, su desprecio al jefe indio y sus insultos le condenan. La nueva mirada con la que se nos presenta al personaje histórico del General George Custer es muy diferente a la que se había hecho en otros *western* anteriores como *Murieron con las botas puestas* (*They Died with Their Boots On*, Raoul Walsh, 1941), en la que se le caracterizaba como un héroe patriótico. En contraste con Thursday está el personaje del capitán York, excelentemente interpretado por John Wayne. York es un personaje que entiende el ejército, la disciplina y sus funciones, pero que también es gran conocedor de los indios y los conflictos que sufren. Esta tensión entre ambos bandos causa su destitución. York es, sin duda, el gran héroe de la historia. El ensalzamiento de la institución militar sigue vigente —lo vemos en el discurso final de John Wayne—, pero esta vez Ford no duda en presentarnos sus luces y sus sombras.

El epílogo del filme, cargado de ironía y autoconsciencia con respecto a lo que había hecho Ford anteriormente y a la función del *western* como género propagandístico y mitificador, presenta a un Thursday que para la historia quedará como un héroe de guerra y mártir de la nación en vez de cómo el tirano intransigente que en realidad fue. Así, Ford nos muestra la distancia entre la cruda realidad de los acontecimientos históricos y la idealización de los mitos y las leyendas, en cuya transmisión el *western* forma parte esencial. Esta reflexión estará presente en gran parte de su filmografía posterior, en especial en su época crepuscular, como por ejemplo en su gran obra maestra *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962).

Recepción

El *western* siempre fue muy efectivo a nivel comercial durante el período del cine clásico, ya que cumplía a la perfección la función de relato popular para grandes masas, circunstancia que explica en parte la simplificación histórica de la que hablamos antes. Se necesitaba un cine atractivo, que aglutinara gustos comunes y amplios, propios de un gran público. Así, aún con la nueva visión del género que incorpora la película, Ford mantiene los elementos genéricos reconocibles por los espectadores para que el filme siga siendo efectivo a nivel comercial: la caballería, los indios, las caravanas, las grandes escenas de acción, la subtrama de amor entre los dos jóvenes, reflejan la demanda del público, ávido de aventuras. La obra tenía todos los elementos para gustar tanto a crítica y a público, y así fue en parte.

Fort Apache recaudó tres millones de dólares. Con este filme y el resto de la trilogía Ford se recupera de sus pérdidas económicas, causadas por otras películas. Las notables recaudaciones le proporcionan estabilidad para sus próximos proyectos, después de crear su propia productora.

En cuanto a la crítica —tal y como sucedió con buena parte de la filmografía del cineasta— con el tiempo ha ganado relevancia y ha sido reivindicada como una de las obras maestras de Ford, sobre todo tras evidenciarse con la perspectiva del tiempo el radical punto de inflexión que supone en su filmografía y en la visión general del *western*.



El filme describe el funcionamiento de la caballería estadounidense.

Comentario personal

Sentí gusto por la película, como con otras muchas dedicadas a la misma temática, filmadas por Ford o por otros directores: el Oeste, en su más completa visión, con varias connotaciones representadas en tres elementos vitales: social-familiar, militar, político-moral.

Socialmente, la vida en el fuerte representa la camaradería, la fraternidad. Las mujeres son el sustento social de la vida en él, todas se ayudan mutuamente, como en el momento de la instalación del coronel y su hija, momento en el que todas se preocupan por ayudar a los recién llegados. Se vive, creo, una especie de matriarcado. Las mujeres saben dónde están sus maridos, los soldados, y el ejército sabe también hasta dónde llegan ellas, por ejemplo a perder a sus hombres, acatando sus resoluciones y las de la caballería. Los soldados representados por los tres sargentos y el sargento mayor, confirman este hecho, son pendencieros, borrachos, sobre todo amigos; pero en el momento de obedecer órdenes, todos están dispuestos.

Militarmente, la presencia en la película de la caballería es un ingrediente indispensable, como la presencia india. El ejército aparece como garante de la sociedad, de la nación, una nación en creciente expansión hacia el suroeste, denostando y obligando a los nativos. Ellos, los indios, auténticos americanos, acaban encerrados en reservas regidas por representantes del gobierno y malviven en condiciones deplorables, siendo privados de su auténtica esencia, la vida en el más puro estado de libertad. Nunca tuvieron barreras, más allá de sus propios intereses.

Por último, el político, a través del cual se rigen los movimientos de una nación en constante crecimiento. Una batalla ganada, una región anexionada. Las tierras se ofrecen a emigrantes europeos, se les insta a instalarse en ellas. Allí pueden vivir, trabajar, crecer. Esto lleva al rapidísimo desarrollo de una nación en poco más de un siglo, en detrimento de los indios, de los cuales se sirven para crear héroes. La nación está necesitada de ellos, como Custer/Thursday. De ahí que se entienda que "estas cosas son buenas para el país", convertir los mitos en leyendas.

Fort Apache es una película realista. Sus desbordantes exteriores, su fotografía a ras de suelo, ensalzando y aumentando el territorio, la caballería y sus no menos hermosas rocas, "Los Mittens" solitarios, enormes, que engrandecen los espacios y su dirección... Ford nos habla de una gran película, como él sabía hacerlo, moviendo la cámara... y cómo la movía.

JOSÉ CARLOS MURIEL PARRA
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

* * *

Fort Apache es a la vez una obra que mantiene todas las señas de identidad tradicionales del cine de Ford, y un film relativamente rompedor dentro de su filmografía, suponiendo un punto de inflexión en la misma.

Cuando me enfrento a un film de Ford, el efecto que me produce suele ser de sensaciones encontradas. Su maestría narrativa y formal choca con el tema y el mensaje que se encuentra detrás de gran parte de sus obras. Aspectos como su marcado nacionalismo hacia Estados Unidos, una visión del colectivo indio que en muchas ocasiones rozaba lo racista, un reflejo de los roles de género profundamente machista, o la excesiva idealización de conceptos como las tradiciones o la comunidad, dotan a sus historias de una ideología que, a día de hoy, resulta arcaica. Por supuesto, ante esta situación lo lógico es ser consciente del contexto de la obra y abstraerse de

este tipo de cuestiones para poder disfrutar así de la innegable maestría de Ford, pero la brecha generacional sigue existiendo.

No obstante, con *Fort Apache* esto no pasa. Todas sus virtudes siguen estando, en mayor o menor medida, presentes. Pero aquello que antes marcaba una distancia entre el espectador contemporáneo y el cine de Ford, ahora se utiliza para subvertirse a sí mismo en el tramo final de la historia. El film coge todos los lugares comunes de la ideología fordiana y los sustituye por una mirada crítica y mucho más lúcida. El nacionalismo sigue ahí, pero Ford no duda en destruir símbolos carentes de contenido y falsos mitos, con una obra que huye de su zona de confort y sorprende por su autoconsciencia.

Lástima que esta mirada crítica desaparezca en la segunda película de la trilogía, *La legión invencible*, aunque sea parcialmente recuperada en *Río Grande*. En términos generales, *Fort Apache* quizás no llega al nivel de las grandes obras maestras de Ford. Para mi, el sexteto que forman *La diligencia*, *Las uvas de la ira* (*The Wrapes of Wrath*, 1940), *Qué verde era mi valle*, *El hombre tranquilo*, *Centauros del desierto* y *El hombre que mató a Liberty Valance*, es sin duda lo más interesante y sorprendente de su filmografía. Tradicional y rompedora al mismo tiempo.

PABLO MANCHADO CASCÓN
(Estudiante de la UPSA)

3.3. EL HOMBRE QUE MATÓ A LIBERTY VALANCE (1962)



Título original: The Man Who Shot Liberty Valance.

Dirección: John Ford.

Producción: Willis Goldbeck y John Ford para Paramount Pictures y John Ford Productions.

Guión: James Warner Bellah y Willis Goldbeck, basados en una historia original de Dorothy M. Johnson.

Fotografía: William H. Clothier (B/N).

Música: Cyril J. Mockridge.

Montaje: Otho Lovering.

Dirección artística: Eddie Imazu, Hal Pereira.

Duración: 123 minutos.

Intérpretes: John Wayne (Tom Doniphon), James Stewart (Ransom Stoddard), Vera Miles (Hallie Stoddard), Lee Marvin (Liberty Valance), Edmond O'Brien (Dutton Peabody), Andy Devine (Link Appleyard), Ken Murray (Doc Willoughby), John Carradine (Cassius Starbuckle), Jeanette Nolan (Nora Ericson), John Qualen (Peter Ericson), Woody Strode (Pompey).

GERARD NOBOA VELALCAZAR
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

ENRIQUE FERNÁNDEZ GERAS
(Estudiante de la UPSA)

Sinopsis

El senador Ransom Stoddard llega con su esposa Hallie a la ciudad de Shinbone para enterrar a un hombre llamado Tom. Los periodistas del lugar se interesan por la visita y le exigen que cuente la razón por la que se encuentra de visita en el lugar. Stoddard relata entonces la historia de Tom Doniphon

“Vete al Oeste, muchacho, donde hay fama y fortuna”. El famoso lema de Horace Greeley llevó a un joven Ramson a lanzarse, con unos pocos libros y un diploma de Derecho bajo el brazo, a la conquista de su particular “El Dorado”. Sin embargo, la carretera es una trampa. Del desierto emerge Liberty Valance, un nativo de gatillo fácil y con hambre de dinero. El bandido le da una paliza al abogado tras pronunciar una frase desafiante: “Yo te enseñaré la ley del Oeste”.

Ransom termina trabajando de lavaplatos en la posada Shinbone, convirtiéndose en el hazmerreír de Liberty Valance y de Tom Doniphon, novio de Hallie, hija de los dueños de la posada. Pero Ramson es un jurista: no jura matar a Liberty, sino que promete meterlo en la cárcel. Una intención que provoca carcajadas en Tom Doniphon, que le avisa mientras le entrega un revólver: “Novato, tienes que aprender a usar esto”.

Gradualmente, Ramson se abre espacio en Shinbone: trabaja para el diario *Shinbone Star* y abre una escuela para todos los públicos donde enseña a leer y escribir. Sin embargo, sobre él pesa la amenaza de Liberty Valance, a quien pretende procesar.

La noche del sábado, el comedor de la posada está a rebosar. Ramson ayuda a llevar los platos de la cocina al comedor y del comedor a la cocina. Se presentan Liberty y sus forajidos, se abre paso y se sienta a la mesa. Cuando pasa “la camarera” —pues así es como llama Liberty a Ramson—, le pone la zancadilla, cae al suelo y la carne aterriza debajo de las mesas. Tom se presenta como una torre delante de Liberty y le ordena: “Recoge esa carne, era mía”. Liberty se siente intimidado públicamente, intenta encontrar su pistola y Tom le reta: “Atrévete.. Atrévete”. Liberty abandona finalmente el lugar.

En el camino del desierto el joven abogado es alcanzado por Tom, quien le aconseja que aprenda a manejar un arma para defenderse de Liberty. De hecho, y tras entregarle un revólver, Tom lanza una lata vacía a unos veinte metros de distancia y le reta a que dispare contra ella. Ramson, de forma inadecuada, empuña el arma con la mano derecha y trata de disparar. Sin embargo, falla varios tiros.

La tensión en Shinbone aumenta y una noche Liberty destruye las instalaciones del periódico y deja malherido al periodista Dutton Peabody. Enfurecido, Ransom agarra su revólver y se enfrenta al temible delincuente. Cuando parece que el pistolero juega sádicamente con el abogado, éste lanza un tiro letal contra Valance, quien cae muerto al suelo.

El sorprendente resultado del duelo genera la leyenda del "hombre que mató a Liberty Valance". De hecho, Ransom acaba iniciando una relación con Hallie y acaba presentándose a una elección como candidato. Sin embargo, el sentimiento de culpa le corroe por haber sido la violencia la que le ha llevado al éxito. Los remordimientos terminan cuando Tom aparece para contarle que en realidad fue él quien mató a Liberty y que piensa llevarse el secreto a la tumba.

De vuelta al tiempo presente, el periodista que ha escuchado atentamente el relato del senador Stoddard agarra los papeles manuscritos de uno de sus redactores y los rompe: "Esto es el Oeste... y cuando la leyenda se convierte en realidad, publique la leyenda". El senador siempre será el "hombre que mató a Liberty Valance".



El hombre que mató a Liberty Valance, *western crepuscular en estado puro*.

Contexto del filme

Ford apostó por un concepto de película que iba, ya metidos en los años sesenta, contra las modas imperantes: rodada en blanco y negro, mayoritariamente en los estudios de la Paramount en California y con escasos exteriores, así como encabezada por estrellas ya veteranas (John Wayne y James Stewart) que tenían que interpretar a personajes con dos tipos de edad separados por el tiempo. En realidad, todo ello estaba motivado por el carácter crepuscular con el que quería dotar al filme hasta convertirlo en una reflexión sobre el género llena de poesía y nostalgia. Así, y tras el western mítico de los años treinta y cuarenta y la desmitificación posterior a la II Guerra Mundial, los sesenta asistieron al nacimiento de apuestas crepusculares que tuvieron en los directores John Ford y Sam Peckinpah sus máximos exponentes.

La película tuvo un presupuesto de cerca de unos 3,2 millones de dólares, un precio elevado para un western en blanco y negro, pero casi la totalidad del presupuesto fue dedicada a los salarios debido a la participación de grandes estrellas y del propio John Ford.

Breve análisis

La esencia del género del Oeste es la transición del salvajismo a la civilización. De las praderas y sus manadas de búfalos a las ciudades unidas por el ferrocarril. De un mundo recorrido por héroes, pieles rojas y bandidos a otro constituido por ciudadanos. John Ford es probablemente el director que mejor ha reflejado esa evolución a través de las contradicciones del "factor humano".

En *El hombre que mató a Liberty Valance* el director deconstruye la leyenda de un héroe que se enfrenta al bandido que amedrenta a los habitantes de una región y acaba convirtiéndose por ello en senador de los Estados Unidos. Lo que nos descubre bajo la leyenda es una realidad humana mucho más rica, y más próxima a nosotros y a nuestro mundo actual de lo que parece.

El joven abogado Ransom llega en la diligencia al pueblo de Shinbone, perdido en medio del Oeste. Pero ya antes, el carronato es asaltado por Liberty Valance. Ransom intenta oponerse al robo y queda tirado en el camino entre sus libros de leyes destrozados. La primera lección que recibirá, es que la única ley que funciona allí es la "ley del Oeste", es decir, la ley del más fuerte. Si el mal está encarnado en Valance, el bien lo está en Tom Doniphon

(John Wayne), un vaquero que se gana la vida capturando caballos salvajes: “Valance es el más duro de este territorio, salvo yo”. Ransom se enfrenta al dilema de que la ley precisa de la fuerza para imponerse. Finalmente se enfrentará al pistolero con un revólver sin ninguna posibilidad de ganar. Será salvado por Tom, que en el momento crucial se adelanta asesinando al bandolero. Por su generosidad, Tom perderá a la chica, que se irá con Ramson, aclamado por el pueblo como héroe.

En realidad Tom y Liberty —el héroe y el bandido— son los dos polos de una misma situación. Desaparecido el uno desaparecerá también el otro. En el mundo moderno ya no hay sitio para pistoleros, sean buenos o malvados. El empleo de la fuerza para defender la ley, pasa a ser patrimonio del Estado y ha de estar sometido a esa misma ley.

En esta película, el papel representado por John Wayne es el del ser fronterizo, el mediador o mensajero entre dos mundos, que por pertenecer a ambos está condenado a no asentarse jamás en ninguno.



Liberty Valance, uno de los grandes villanos de la historia del cine.

Recepción

La película tuvo acogida desigual entre los críticos cinematográficos. Algunos no entendieron su alcance en el momento del estreno y se mostraron contrarios al rodaje en blanco y negro, sin grandes dosis de acción y con estrellas que ya estaban en una edad avanzada. Otros, sin embargo, acertaron a ver el carácter autorreferencial del filme, que no era sino el canto del cisne del *western* con aires melancólicos.

Por otro lado, la producción no obtuvo sonadas nominaciones a los Oscar, únicamente una candidatura al mejor vestuario. Los 3 millones de dólares de presupuesto fueron más que duplicados, obteniendo unos 7 millones en la taquilla. Sin duda, *El hombre que mató a Liberty Valance* fue una obra destinada a mejorar su consideración con el paso del tiempo.



Uno de los planos más poéticos de la filmografía fordiana.

Comentario personal

En términos cinematográficos, quien dice John Wayne dice "Oeste". Y si añadimos James Stewart y Lee Marvin, bajo la dirección de John Ford, entonces decimos "Oeste Clásico".

"Vete al Oeste muchacho, donde hay fama y fortuna", puede escucharse casi al principio del filme. Allí se encuentran Liberty Valance, un sádico de gatillo fácil y carcajada absurda; Ramson, el joven abogado que se ilumina distribuyendo civilización; Tom Doniphon, el pragmático que trata de colocar a cada uno en su lugar.

Liberty Valance asalta la diligencia de Ramson. La destruye. Busca dinero, oro, joyas; sólo encuentra libros. Frustrado, deja a Ramson medio muerto y le advierte: "Yo te enseñaré las leyes del Oeste".

Su proceder criminal es casi exacto en la imprenta editorial del *Shinbone Star*: destroza las máquinas, las ventanas, todo lo que encuentra a su paso. Y al propietario deja de martirizarlo porque cree que está muerto. Pero Liberty Valance no es un matón patológico, es un sádico. En su lista criminal no hay cruces de muerto.

Ramson trata de abrirse espacio en Shinbone: trabaja en la fonda de la posada, abre una escuela donde enseña a leer y a escribir a niños y adultos. Y unos pequeños detalles que tipifican la personalidad de Ramson: sobre la pared de la clase, junto a la pizarra negra, cuelga un retrato de Washington y un letrero que reza "Todos los hombres fueron creados iguales." Uno de los alumnos mayores recita "la educación es la base de la ley y el orden". Ramson, que vive por y para la ley, tiene prometido meter en la cárcel a Liberty Valance.

Doniphon, novio de la joven propietaria de la posada, paulatinamente se cerciora de que la flor de cactus que le regaló no consigue atizar el fuego del amor en el corazón de Hallie. Ella ya es todo ojos para el joven maestro que le enseña a leer y escribir, pero no permite que se encienda la sinrazón de los celos.

Ahora los tres tienen una cita tácita bajo los arcos de la plaza, envueltos en la noche. De pronto, un disparo y Ransom es herido en el brazo derecho. Haciendo de su cuerpo una Z, el abogado recupera el revólver con la mano izquierda y se oye a Liberty: "ahora entre los ojos". Se escuchan dos tiros y Valance cae fulminado al suelo... No, no ha sido Ransom. Ha sido Tom Doniphon..., "el hombre que mató a Liberty Valance".

Dos horas que me olvidé de mí mismo.

GERARD NOBOA VELALCAZAR
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

Es difícil no reconocer esta obra maestra del *western* que John Ford quiso dejarnos antes de que este género desapareciese por completo y que tiene momentos verdaderamente increíbles como la escena de la convención de candidatos que rezuma gracia y chispa fordianas. Y sin duda merece mención especialísima el pasaje de la “casa de comidas”, tanto en su primera parte, en la cocina, como en la segunda, el colosal enfrentamiento, ya en el comedor, entre Valance y Tom. Esta única escena, de planificación magistral e interpretación y dirección inspiradísimas, bastaría para calificar la película de obra maestra, en la que reconocemos claramente el cine clásico y al propio John Ford.

Uno de los grandes logros del filme es la increíble historia de amor que nos relata y que nos apasiona a través de una flor de cactus y que nadie antes había sabido transmitir sin un beso entre los protagonistas.

También tiene una estrecha relación con el mundo actual, pues ahora tenemos una ley y democracia y ya no hay lugar para pistoleros, ni buenos ni malos. Sin embargo, cuando hace dos siglos Thomas Jefferson dijo que “el precio de la libertad es una eterna vigilancia”, nos advertía de que los peores fantasmas del pasado pueden volver: la miseria moral, el intento de eludir complicaciones mirando hacia otro lado, o la irresponsabilidad en los dirigentes políticos y en muchos ciudadanos, algo que se da parcialmente en la actualidad.

Por ello, y a pesar del paso del tiempo, esta película continúa teniendo validez en nuestros días y, al verla, tanto gente joven como gente más adulta seremos capaces de distinguir los mismos aspectos y seremos capaces de entusiasrnos de la misma manera.

ENRIQUE FERNÁNDEZ GERAS
(Estudiante de la UPSA)

4.

BILLY WILDER: LA COMEDIA

*Gabriel Álvarez Fernández, Ángel Cano Paredes,
Miguel Cabero Pisonero, Alberto García Pérez,
Emeterio Cotarelo Mera, Ángela Agudo Gómez*

4.1. CON FALDAS Y A LO LOCO (1959)



Título original: Some Like It Hot.

Dirección: Billy Wilder.

Producción: Billy Wilder para Ashton Productions, Inc. And Mirisch Corporation Picture.

Guión: Billy Wilder y I.A.L. Diamond, basado en una historia de Robert Thoeren y Michael Logan.

Fotografía: Charles Lang Jr. (B/N).

Música: Adolph Deutsch.

Montaje: Arthur P. Schmidt.

Dirección Artística: Ted Haworth.

Duración: 120 min.

Intérpretes: Marilyn Monroe (Sugar Kane Kowalczyk), Tony Curtis (Joe/ Josephine), Jack Lemmon (Jerry/ Daphne), George Raft ("Botines Colombo"), Pat O'Brien (Detective Mulligan), Joe E. Brown (Osgood Fielding III), Nehemiah Persoff ("Pequeño Bonaparte"), Joan Shawlee (Sweet Sue), Billy Gray (Sig Poliakoff), George E. Stone (Toothpick Charlie), Dave Barry (Beinstock), Beverly Wills (Dolores), Barbara Drew (Nellie), Edward G. Robinson (Johnny Paradise).

GABRIEL ÁLVAREZ FERNÁNDEZ
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

ÁNGEL CANO PAREDES
(Estudiante de la UPSA)

Sinopsis

Estamos en febrero, en el Chicago de 1929, durante el periodo de la "ley seca" estadounidense. Dos jóvenes músicos necesitados de dinero, el saxofonista Joe y el contrabajo Jerry, son testigos accidentales de la matanza de San Valentín perpetrada por una banda de gánsteres que lidera "Botines Colombo". Para evitar ser eliminados por lo que han visto —a lo que se suma que están sin blanca y sin ropa de abrigo en pleno invierno— deciden quitarse de en medio integrándose en un grupo musical femenino que se dirige a Miami. Pero para lograrlo sin dejar rastro, tendrán que travestirse y cambiar sus nombres por los de Josephine y Daphne.

Una de las jóvenes integrantes de la orquesta es Sugar Kane Kowalczyk, vocalista de la misma. Ambos músicos se ven atraídos por la belleza de Sugar: Jerry/Daphne conseguirá acercarse a ella como una "amiga" vestido de mujer, mientras que Joe decidirá usurpar la personalidad de un millonario para conquistarla, toda vez que sabe que a la cantante rubia no le atraen los saxofonistas.

Ya en Miami, en su rol de millonario heredero de la empresa Shell, Joe consigue atraer la atención de Sugar; pero simultáneamente, otro auténtico millonario —Osgood Fielding III— trata de ganarse los encantos de Jerry en su apariencia femenina. Para ayudar en el plan de conquista, Jerry se verá forzado a mantener una cita con Osgood para que Joe pueda apropiarse de su yate y así impresionar a Sugar: mientras uno pasa la noche con la cantante brindando con champagne en la embarcación, el otro tiene que bailar interminables tangos con Osgood como pareja.

A la mañana siguiente, descubrimos que el hotel en el que se hospedan acoge un encuentro de "amigos de la ópera italiana" que en realidad encubre una reunión de mafiosos entre los que casualmente se encuentra "Botines Colombo". Joe y Jerry son entonces descubiertos, por lo que deben abandonar el establecimiento y dejar a sus parejas precipitadamente: cuando Joe besa a Sugar vestido como Josephine, ésta se da cuenta de su verdadera identidad.

Los cuatro protagonistas deciden abandonar Miami en el yate de Osgood. De camino al mismo, Joe le confiesa toda la verdad a Sugar, que sigue queriéndole tras escucharla. Jerry, todavía travestido como Daphne, intenta convencer al millonario de que no puede casarse con él argumentándole diferentes motivos —como que fuma o que no podrá tener hijos—, pero a Osgood parecen no importarle. Finalmente Jerry, desesperado, se quita la peluca y se muestra como hombre. Osgood, sin alterarse, responde: "Bueno, nadie es perfecto".



Con faldas y a lo loco, una comedia clásica basada en la falsa identidad.

Contexto del filme

La película se rodó de forma consciente en blanco y negro a pesar de los deseos de Marilyn Monroe para que se registrase en color, ya que su acción se sitúa en el periodo de la ley seca estadounidense vigente entre 1920 y 1933, y Wilder buscaba obtener un ambiente “retro”. Esta decisión no fue bien entendida en su momento por la industria cinematográfica que, debido a la competencia de la televisión, buscaba realizar películas que constituyeran grandes espectáculos coloristas. Finalmente el filme tuvo un gran éxito, dejando en evidencia a aquellos que no apostaron por su producción.

Se rodó entre el 4 de agosto de 1958 y el 6 de noviembre del mismo año, con un presupuesto estimado cercano a los tres millones de dólares. Es, además, la primera obra que Wilder produjo para The Mirish Company, la productora que financiaría sus siguientes siete películas.

El guión está co-escrito por I.A.L. Diamond que comenzó a colaborar en los guiones de Billy Wilder con la película *El amor en la tarde* (*Love in the Afternoon*, 1957). A partir de ahí, la pareja tuvo una serie de éxitos como; *Con faldas y a lo loco*, *El apartamento* (*The Apartment*, 1960)—que ganó un Oscar al mejor guión—; *Uno, dos, tres* (*One, Two, Three*, 1961); *Irma*

la dulce (*Irma La Douce*, 1963), la comedia *Bésame, tonto* (*Kiss Me, Stupid*, 1964) o *La vida privada de Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970).

Pese a que el desencadenante de la película es un asesinato fruto de un ajuste de cuentas entre mafiosos, con el transcurso del filme el espectador comprende rápidamente durante el visionado que lo importante no son los gánsteres y que no se trata de una película de cine negro, sino que lo que va a presenciar es una divertidísima comedia.

El título español de la película que resulta de la traducción del original es: "A algunos les gusta caliente". Considerado en la época poco apropiado, los censores lo sustituyeron por el actual. La idea de su premisa —dos hombres que se hacen pasar por mujeres para poder entrar en una orquesta femenina— está tomada de la película alemana *Ellas somos nosotros* (*Fanfare der Liebe*, Kurt Hoffmann, 1951), que a su vez es un remake de una producción francesa anterior: *Fanfare d'amour* (Richard Pottier, 1935).

Breve análisis

La trama principal aborda las peripecias consecuencia del disfraz adoptado por Jerry y Joe, una basada en el travestismo y la otra en una falsa identidad. Con ello, la comedia está servida. A esta pareja masculina, patrón que se repite en diferentes películas de Wilder, se une Sugar, tres personajes muy bien definidos y unas magníficas actuaciones que fueron premiadas con el Globo de Oro en el caso de Lemmon y Monroe. La comedia tiene un ritmo frenético y aunque el chiste final eclipse al resto, cuenta con un sinfín de diálogos memorables y situaciones hilarantes. La excepcional planificación y puesta en escena de Wilder y el montaje de Arthur P. Schmidt contribuyen a mantener ese ritmo mostrando un lenguaje cinematográfico rico en matices.

Al trió principal se suman otras dos grandes interpretaciones, la del simpático millonario Osgood, interpretado por Joe E. Brown y la del mafioso "Botines Colombo" interpretado por George Raft —que se parodia así mismo interpretando a un gánster, como ya había hecho en numerosas películas de los años treinta, incluida *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932)—.



Marilyn Monroe (Sugar Kane) ofrece una de sus mejores interpretaciones.

En el apartado de escenografía destaca su vestuario, único Oscar de la película, con los diferentes, atrevidos e inolvidables vestidos de Marilyn Monroe. En el sonido, la música diegética adquiere gran peso, pues argumentalmente los protagonistas se integran en una banda de música. Además están las tres inolvidables canciones que canta Marilyn durante la película incluida *I Wanna Be Loved By You*, tema que la hizo famosa a nivel mundial.

Aparte de considerarse una obra maestra de la comedia, también cabe destacar la grandeza de esta película en cuanto al tema que aborda y el tiempo en el que lo hizo. El filme tiene una enseñanza final, en tono de comedia, que más de cincuenta años después sigue sirviendo: creer en el amor más allá de si se tiene dinero o no, o si éste surge entre personas del mismo sexo.

Recepción

La película tuvo unos beneficios de 8.300,000 dólares en Estados Unidos, un éxito para la época. Obtuvo tres Globos de Oro y ganó un Oscar al diseño de vestuario, aunque estuvo nominada también a las categorías de mejor director, actor, guion, dirección artística y fotografía. El Instituto Americano del Cine (AFI) publicó en el año 2000 una lista con las mejores comedias de la historia del cine y *Con faldas y a lo loco* ocupó la primera posición.



La famosa contestación final del cierre: "Nadie es perfecto".

Comentario personal

Me ha gustado profundamente este filme, por lo que lo recomiendo a todos los amantes del cine de cualquier edad por las razones que expongo a continuación.

Es una preciosa y delicada película que me ha hecho reír en varias ocasiones, y cuando no, sonreír. Con un desarrollo para nada previsible, ha conseguido que estuviera absorto en la trama.

Admirable la actuación de Lemmon, su vis cómica. Marilyn inmejorable en su papel de "preciosa, bella e inocente chica". El vestuario, la ambientación y el blanco y negro, casi me estaban haciendo pensar que estaba rodada en los años veinte del pasado siglo —si hubiera sido muda habría apostado a que efectivamente era un filme de aquella época—.

Tiene un ritmo vertiginoso, con sarcasmo y humor a veces fino y otras que me ha provocado carcajadas. Casi desde las primeras escenas la he visto con una sonrisa permanente solamente borrada por la risa.

Como otras grandes películas, admite varios visionados posteriores a lo largo del tiempo; pero en este caso me quedaron ganas de verla de nuevo inmediatamente, a continuación.

Cuando acabó la película me sentí más alegre, más animado y quizá creyendo más en el género humano. También me hizo pensar que enamorarse es algo bello, que es un sentimiento superior que nos convierte en mejores personas.

GABRIEL ÁLVAREZ FERNÁNDEZ
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

* * *

Con faldas y a lo loco es una comedia referente. Wilder consigue con maestría mezclar un absurdo travestismo con el humor más ácido e irónico, una apuesta muy arriesgada sólo al alcance de los mejores realizadores. Al hilarante guión hay que sumarle unas geniales interpretaciones y otros muchos elementos que no hacen otra cosa que contribuir a la causa.

La película cuenta obviamente con el sello cinematográfico de su gran director, y donde mejor podemos notar eso es en el guión, con diferentes y muy efectistas recursos cómicos que van desde el sutil "¿cómo lo haría Lubitsch?" a "¿cómo lo harían los hermanos Marx?", además de unos inolvidables diálogos marca del director-guionista.

El filme de Wilder es sin duda alguna atemporal, los recursos cómicos han hecho reír ya a más de una generación, y además aborda aspectos fundamentales de la vida como la amistad o el amor. Pero también es adelantada a su tiempo en cuanto a los temas que trata, pese a estar rodada en los años cincuenta y a que nos hable de los felices años veinte, bromas a la ley seca y la seguridad de la bolsa incluidas. Son temas que siguen teniendo importancia en nuestra sociedad y no es de extrañar que por aquél entonces la película se ganase más de un enemigo, amigo de la censura.

Con faldas y a lo loco puede enmarcarse en el clasicismo dentro del cine. Wilder es un director que emplea un lenguaje clásico y nos demuestra con esta película que a veces en la sencillez narrativa podemos encontrar el cine más complejo de realizar. Mas allá incluso de ser un exponente del buen cine clásico, es una obra maestra. Nadie es perfecto, pero en mi opinión esta película sí.

ÁNGEL CANO PAREDES
(Estudiante de la UPSA)

4.2. EN BANDEJA DE PLATA (1966)



Título original: The Fortune Cookie.

Dirección: Billy Wilder.

Producción: Billy Wilder para The Mirisch Corporation y Phalanx-Jalem.

Guión: Billy Wilder y I.A.L. Diamond.

Fotografía: Joseph LaShelle (B/N).

Música: André Previn.

Montaje: Daniel Mandell.

Dirección Artística: Robert Luthardt.

Duración: 120 min.

Intérpretes: Jack Lemmon (Harry Hinkle), Walter Matthau (Willie Gringrich), Ron Rich (Luther "Boom Boom" Jackson), Cliff Osmond (Purkey), Judi West (Sandy Hinkle), Lurene Tuttle (Madre de Hinkle), Harry Holcombe (O'Brien), Les Tremayne (Thompson), Lauren Gilbert (Kincaid), Marge Redmond (Charlotte Gringrich), Noam Pitlik (Max), Harry Davis (Dr. Krugman), Ned Glass (Doc Schindler), Sig Ruman (Profesor Winterhalter), Archie Moore (Señor Jackson), Howard McNear (Mr. Cimoli).

MIGUEL CABERO PISONERO
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

ALBERTO GARCÍA PÉREZ
(Estudiante de la UPSA)

Sinopsis

Harry Hinkle es un cámara de la sección de deportes de la CBS que durante la retransmisión de un partido de fútbol americano sufre un violento y accidental encontronazo con uno de los jugadores que están disputando el partido, Luter "Boom Boom" Jackson. Debido al choque, Harry sufre una conmoción y es trasladado al hospital.

Pese a que se trata de una lesión sin importancia, su cuñado, Willie Gingrich, un abogado sin escrúpulos, decide poner una denuncia a la CBS y los Browns —equipo anfitrión— con el objetivo de percibir una sustanciosa compensación económica. Aunque al principio Harry se opone, rápidamente es convencido por su cuñado para colaborar en el fraude, bajo el pretexto de que quizás así recupere a su ex esposa.

"Boom Boom" Jackson, el jugador de los Browns con el que chocó Harry, sintiéndose culpable y queriendo reparar su comportamiento en el campo de fútbol, comienza a visitarle y cuidarle tanto en el hospital como en su domicilio. Muy afectado por lo sucedido, descuida poco a poco sus entrenamientos, se da a la bebida y llega a plantearse aparcar su carrera en el fútbol profesional.

Mientras Harry se decide a cooperar con el timo, la compañía de seguros —que en caso de verificarse los daños tendría que hacerse cargo del pago— contrata a unos médicos para que comprueben si las lesiones son reales. Engañados, confirman su existencia, por lo que la compañía, aún desconfiada, opta por enviar a unos detectives cuya misión es escuchar y observar todos los movimientos de Harry día y noche para tratar de desenmascararle.

Finalmente, el cámara descubre que su ex mujer sólo está junto a él por el dinero que podría llegar a cobrar y no por amor. Además, observa con desolación cómo todo el asunto del engaño está afectando negativamente al jugador que le cuida y termina confesándole la verdad. A partir de entonces, nace una gran amistad entre Harry y "Boom Boom".

Contexto del filme

En el año 1966, sale a la luz esta comedia del genial director Billy Wilder, co-escrita con el que fue su mano derecha en la segunda parte de su carrera: el escritor de origen rumano I.A.L. Diamond —menos conocido por su nombre real, Itek Izzy Dominici—.



En bandeja de plata *critica severamente el engaño y el fraude.*

A finales de la década de los sesenta, Estados Unidos estaba gobernado por Lyndon B. Johnson, que había ascendido al puesto de presidente como consecuencia del asesinato, unos años antes, de John F. Kennedy. En esa época el país seguía inmerso en la llamada Guerra Fría. En el marco cinematográfico, en esta década los profesionales de la televisión fueron sustituyendo de manera progresiva a los formados en los grandes estudios, sin que ello supusiera el fin de los talentos "autóctonos" de Hollywood. Fue una época de crisis en el sector que dio alas a la aparición de la generación que cambiaría Hollywood, entre finales de los sesenta y la década de los setenta.

En ese contexto tan convulso sale a la luz *En bandeja de plata*, una película que, con un presupuesto de 3.705.000 dólares, si bien no obtuvo el rotundo éxito que anhelaba Wilder como productor de la misma, sí consiguió recaudar casi el doble del coste invertido, permitiendo que el cineasta continuase gozando de cierta independencia creativa al margen de los estudios en sus siguientes proyectos.



Walter Matthau obtuvo un Oscar por su papel de abogado sin escrúpulos.

¿Cómo consiguió Wilder que un partido de fútbol americano fuera tan realista en la gran pantalla? El secreto del rodaje no fue otro que grabar un partido real, el disputado entre los *Browns* de Cleveland contra los *Minnesota Vikings*. Al día siguiente del encuentro, el director recreó la escena en la que tiene lugar el encontronazo gracias a la actuación del jugador de los *Browns* Ernie Green, llevando a cabo la carrera que vemos en pantalla que supuestamente hace "Boom Boom" Jackson —que luego sería repetida por dos especialistas que sustituyen al jugador y al personaje de Harry Hinkle—. Para conseguir la expectación y el calor del público asistente, a Wilder se le ocurrió convocar en el estadio a miles de personas con el anuncio de la celebración de un gran sorteo con succulentos premios. Y funcionó.

Breve análisis

El género en el que se desenvuelve Wilder en esta genial película es difícil de definir, ya que, si bien podemos hablar de un cierto sabor de comedia, encontramos en la historia otros tantos aspectos que nos llevan a pensar en una cierta cercanía con el drama.

En el filme hay una crítica arrojada sobre una sociedad corrupta que presenta a personajes dispuestos a mentir y a fingir para enriquecerse, sin importarle qué o a quién se llevan por delante. Por ejemplo: el abogado sacacuartos, que con tal de ganar su caso está dispuesto a manipular a los que están a su alrededor. También se ejerce la crítica sobre la inacción de quienes, sabiendo que con la mentira de otros se está haciendo daño a terceras personas, no actúan y denuncian el fraude. A las compañías de seguros se las pinta como entidades capaces de todo para escaquearse del pago pertinente. Y se castiga con firmeza la figura de quien simula amar a otra persona por interés, sobre todo económico.

Al igual que ocurre en *El Apartamento* (*The Apartment*, Billy Wilder, 1960) esta es una obra en la que la comedia caricaturiza ciertos comportamientos humanos presentes en la sociedad, pero inmersa en una trama dramática. En este sentido, la cinta está cargada de enorme simbolismo, puesto que cada personaje encarna un comportamiento negativo de la sociedad.

En todo momento la película es portadora de una poderosa sensación de realismo, que hace sentir que su argumento está ocurriendo en el instante del visionado ante nuestro ojos: la utilización de un maravilloso blanco y negro y el continuo juego con los planos abiertos —cuando se está disputando el partido— dan la impresión de que realmente estamos asistiendo a un choque deportivo retransmitido por la televisión americana.

Otro de los elementos increíblemente cuidados y medidos de la estética de la película es la fotografía utilizada por Joseph LaShelle, quien, con anterioridad ya había ganado un Oscar por su trabajo en *Laura* (Otto Preminger, 1944).

Muy a destacar también es el tratamiento de los planos subjetivos en el momento de la carrera de "Boom Boom" Jackson, justo antes de chocar con Harry Hinkel. Gracias al impecable manejo de esta técnica, podemos sentir que el jugador realmente corre hacia los espectadores, obligándoles a realizar el ademán de apartarse de su camino. Un elemento sorprendente, a la vez que enriquecedor, es la presencia de ciertos títulos cuya misión es separar las distintas partes de la película: "El Accidente", "El Cuñado", "El Engaño"... Aunque en un principio pueden llegar a recordarnos a distintas partes de una obra teatral o al modo de dividir la historia en una novela, consiguen darle la fuerza necesaria a todas y cada una de las diferentes subtramas y conflictos presentes en la historia, estableciendo sus relaciones y haciéndolas partícipes del argumento principal.



Cuando caen las máscaras, la amistad se impone al engaño.

Recepción

Pese a la arriesgada apuesta de producción de Wilder, que invirtió casi cuatro millones de dólares en una época algo convulsa para el cine, la película funcionó bien en taquilla y recaudó casi siete millones. Probablemente se trate de una de las películas más infravaloradas de todas las que ha llevado a cabo el realizador. Pese a todo, fue ganadora en la categoría de los Oscar de mejor actor secundario —que obtuvo Walter Matthau— y nominada en otras tres categorías —mejor guión, dirección y fotografía en blanco y negro—.

Comentario personal

La película me gusta. La trama del fraude está muy bien estructurada y realizada. Los intérpretes ofrecen una excelente caracterización y la psicología de sus personajes está perfectamente interpretada. El director sabe sacar mucho potencial a sus actores. Destaco, también, la ambientación y el empleo de las localizaciones: tanto el campo de fútbol de los Browns de Cleveland como el hospital de San Marcos —cuyas escenas fueron realizadas en realidad en el hospital de San Vicente Caridad de Cleveland— están muy logrados.

La crítica social —denuncia del racismo, la homosexualidad, el machismo— está muy bien reflejada en el comportamiento íntimo de cada personaje: las monjas, los dueños del equipo, la empresa aseguradora, el veterinario...

El personaje de Harry Hinkle se define como un pusilánime. Aunque no está, al principio, de acuerdo con el engaño, después acepta tratando de recuperar a su ex-esposa. Sin embargo, destaca su humanidad cuando en la escena final, en el campo de fútbol, surge una amistad verdadera

con "Boom Boom" Jackson: un pasaje repleto de simbolismo y doble sentido apoyado en un diálogo que versa sobre las mujeres y el juego con la pelota.

Willie Gringrich es, en cambio, un personaje al que no le importa utilizar métodos poco ortodoxos con el fin de alcanzar sus objetivos. La ex esposa, Sandy, sólo vuelve junto a su marido para obtener dinero. Puro egoísmo. Tampoco salen bien parados los empresarios —la CBS— y los dueños del equipo de fútbol —los Browns— que no quieren pagar, a pesar de que les certifican que el accidente requiere una indemnización, llegando incluso a contratar a un investigador privado para que descubra la farsa que sospechan que existe.

El jugador, Luther "Boom Boom" Jackson es el único que se muestra como una buena persona, alguien con conciencia, que se cree culpable del accidente y quiere ayudar para compensar los daños.

MIGUEL CABERO PISONERO

(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

* * *

He de decir que si el curso pasado alguien me hubiera preguntado por Billy Wilder y su obra, no habría obtenido más respuesta por mi parte que una expresión de absoluta de ignorancia hacia ese nombre y todo el universo que representa. La verdad es que me estaba perdiendo muchas cosas, entre ellas esta maravillosa película, ejecutada a la perfección y que, como el vino, no sólo no se ha estropeado con el paso del tiempo, sino que se vuelve cada vez más indispensable en la filmoteca.

Por ello, personalmente, considero que es una película bastante atemporal, pues estos comportamientos denunciados por el fantástico cineasta austriaco siguen vigentes hoy en día. En cierto modo, la película es un espejo del alma humana y su mezquindad a la hora de actuar en algunas situaciones. Una obra muy bien tratada y en la que, una vez más, Billy Wilder nos da una clase sobre cómo contar historias y sobre qué contar en cada historia.

ALBERTO GARCÍA PÉREZ
(Estudiante de la UPSA)

4.3. PRIMERA PLANA (1974)



Título original: The Front Page.

Dirección: Billy Wilder.

Producción: Paul Monash para Universal Pictures.

Guión: Billy Wilder y I.A.L. Diamond, basada en la obra teatral homónima de Ben Hecht y Charles MacArthur.

Fotografía: Jordan S. Cronenweth (Color).

Música: Billy May (adaptador).

Montaje: Ralph E. Winters.

Dirección Artística: Henry Bumstead.

Duración: 105 min.

Intérpretes: Jack Lemmon (Hildy Johnson), Walter Matthau (Walter Burns), Susan Sarandon (Peggy Grant), Vincent Gardenia (Sheriff), David Wayne (Bensinger), Allen Garfield (Kruger), Austin Pendleton (Earl Williams), Charles Durning (Murphy), Herbert Edelman (Schwartz), Martin Gabel (Dr. Eggelhofer).

EMETERIO COTARELO MERA
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSPA)

ÁNGELA AGUDO GÓMEZ
(Estudiante de la UPSPA)

Sinopsis

Earl Williams es acusado de haber asesinado a un policía y condenado a morir en la horca. En la cercana sala de prensa del Tribunal Supremo, un grupo de periodistas espera la confirmación del indulto o la ejecución. Uno de estos periodistas —Hildy Johnson— anuncia su inminente matrimonio

con Peggy Grant, una pianista divorciada. Ambos pretenden trasladarse a Filadelfia, donde él desarrollará la profesión de publicista. Pero Walter Burns, el director del *Chicago Examiner* para el que trabaja Hildy, hará todo lo que esté a su alcance para separar a la pareja: quiere que su reportero se quede y cubra la noticia del ahorcamiento de Williams, a lo que éste se niega.

Simultáneamente, los periodistas de otros diarios están concentrados en la sala de prensa jugando al póker, a la espera de poder usar los teléfonos para dar su versión en primicia del suceso a sus respectivas redacciones. Pero mientras está pasando un reconocimiento previo a la sentencia, el preso se apodera de la pistola que lleva el médico que lo está examinando y escapa.

Tras la persecución policial, aparece por una ventana en la sala donde espera Hildy, ahora solitario. Éste se muestra dispuesto a ayudarle a cambio de una exclusiva que pronto anuncia a Walter. Simultáneamente, se descubre que hay una orden de perdón por parte del gobernador para el presunto asesino, información que es ignorada por las autoridades locales en víspera de unas elecciones. Para evitar el acoso policial y del resto de periodistas, Hildy esconde a Williams dentro de un secreter y se dispone a escribir la primicia informativa. Mientras tanto, su prometida Peggy, contrariada por sentirse abandonada, está decidida a marcharse sola a Filadelfia.

Ante la presión que ejercen las autoridades y otros periodistas, Walter y Hildy se ven en la obligación de descubrir el escondite de Williams, que finalmente se ve libre al aparecer su orden de indulto —la portaba un joven periodista que había sido contratado con anterioridad para sustituir a Hildy—.

Una vez resuelto el entuerto, Hildy llega a tiempo a la estación para reunirse con su novia y partir juntos para casarse. Pero Walter Burns no está dispuesto a dejar marchar a su mejor periodista de sucesos: en el tren le da su reloj como regalo de bodas, denunciándolo posteriormente como un robo para evitar, en última instancia, que abandone la ciudad.



Primera plana propone una imagen mordaz del mundo del periodismo.

Contexto del filme

En los años veinte la agresividad y la violencia de la vida diaria que llenaba las páginas de los periódicos influyeron en los jóvenes Ben Hecht y Charles MacArthur, que recordaban con nostalgia sus años como periodistas en Chicago. La historia de *Primera Plana* surge de la obra teatral original escrita por ambos, que fue llevada a la pantalla anteriormente en dos ocasiones: Lewis Milestone la filmó bajo el título de *Un gran reportaje* (*The Front Page*, 1931) y Howard Hawks hizo una lectura romántica al poner en pie *Luna Nueva* (*His Girl Friday*, 1940).

En 1973 Wilder y Diamond comenzaron a escribir su propia versión de la historia hasta llegar a terminar el guión de *Primera Plana*, un cóctel de comedia con un punto de vista influido por los primeros trabajos como periodista de Wilder en Viena y Berlín, antes de que entrase definitivamente en el mundo del celuloide.

Primera Plana es, quizás, la última gran obra donde el cineasta volvió a combinar sabiamente las actitudes cómicas de Jack Lemon y Walter Matthau.

El tono y mensaje del filme dejan traslucir las amargas experiencias de los años posteriores: Watergate y Vietnam están presentes en la película, aunque no se abordan de manera directa. Es una obra atemporal de vigente actualidad, situada medio siglo antes a través de la experiencia escéptica de Billy Wilder, que parece anunciar que nada va a cambiar.



Wilder dirige una sátira sobre la prensa y la clase política.

Breve análisis

El trabajo de Wilder deviene en una crítica descarnada que, simultáneamente, regala una buena y divertida comedia. Escrita en un tono agrisado y melancólico que sobrevuela el argumento y envuelve a los protagonistas, su narración se interrumpe con momentos de pura comedia, sobre todo en lo referente a los diálogos y las situaciones. Pero además, ofrece una visión determinada y precisa de la dignidad y los valores humanos en cada secuencia.

La película no muestra el periodismo como una profesión honesta, sino competitiva, con un gremio cuyos representantes quieren ser los primeros en informar de la noticia, aunque ésta no esté contrastada —y por tanto no sea verídica—.

El filme, también refleja la feroz pugna entre dinero y poder: *Primera Plana* lanza un corrosivo ataque contra las clases políticas encarnadas en la figura del alcalde de Chicago y su ayudante y *sheriff* Hartman que, en su empeño por lograr un puñado de votos, tratan de ejecutar por todos los medios en víspera de las elecciones a un hombre a pesar de saber que ha sido indultado.

Cabe preguntarse si Wilder cambió su famosa frase “¿Cómo lo haría Lubitsch?” para cuestionarse “¿Cómo lo haría Hitchcock?”, ya que el director austriaco utiliza el suspense con un potencial narrativo muy equiparable al del rollizo director británico. Resulta inevitable no pensar en *La soga* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948) durante el visionado de *Primera Plana*. En la primera el espectador sabe que hay un muerto escondido dentro de un arcón que es utilizado como mesa. En la segunda conocemos que el criminal

condenado a morir se encuentra escondido dentro del secreter situado en la sala de redacción de la cárcel, es decir, en el escenario principal de la película. De este modo, la tensión provocada por el suspense juega un papel fundamental en la mayor parte del último tramo de la película.

Los diálogos son excelentes, algo destacable y habitual en la filmografía de Wilder, con *gags* muy divertidos y un ritmo en el que no hay un solo tiempo muerto. Excepcional es también la interpretación de protagonistas y secundarios y la fotografía de John Cronenweth, que se ajusta a la historia como un guante, al igual que la banda sonora de Billy Miles. La acción, que se condensa en un único día del año 1929, convierte el espacio en el que se desarrolla en uno de sus protagonistas, aunando elementos teatrales con otros cinematográficos de forma orgánica.

Recepción

En el año de su estreno el filme no tuvo una gran acogida, pero pasado el tiempo, pasó a ser muy apreciada tanto por público como por crítica, siendo uno de los relatos más emblemáticos sobre el mundo del periodismo que se hayan hecho en celuloide. Entre sus seguidores, podemos nombrar a Fernando Trueba, que al recoger el Oscar por *Belle Époque* en 1992 dijo que le hubiese gustado dar gracias a Dios, pero como no creía en él se lo agradecía a Billy Wilder.



El filme se basa en la obra de teatro escrita por Ben Hecht y Charles MacArthur.

Comentario personal

Para mí, es una divertida película, una joya de la comedia: mordaz, irónica y crítica en su denuncia de las costumbres periodísticas de los años veinte —costumbres que aún siguen vigentes en parte de la prensa actual que utilizan la información desvirtuando su veracidad y su constatación—. Tiene, además, un ritmo intrépido y una enorme dosis de ingenio. Pone en entredicho la profesión periodística, la clase política y el sistema penitenciario de Estados Unidos de la época —es, por ello una película totalmente actual, dado el funcionamiento de nuestras instituciones—.

Creo que es una película que no debería decepcionar a ningún espectador. Con un ritmo bastante lineal, no deja de sorprender en cada fotograma, donde todos los personajes parecen reales, o una última copia de la realidad existente. Su originalidad le hace evitar el aburrimiento.

EMETERIO COTARELO MERA

(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

* * *

Primera Plana es el símbolo perfecto de la marca Wilder. Engloba su pasado como periodista y su presente, en aquel momento, como director. Un director que consigue que su obra resulte cómica, irónica y frívola a través de la falta de ética periodística y política y, por supuesto, la comedia.

Anteriormente, Wilder dirigió *El Gran Carnaval* (*Ace in the Hole*, 1951), película que también construye en torno a la ética periodística. La diferencia entre una y otra nace en su género. Mientras que *El Gran Carnaval* se cuenta en clave de drama, *Primera Plana* es comedia de principio a fin. Es este género el que, sin duda alguna, marca la diferencia del filme. Wilder nos muestra su verdadera destreza y habilidad para convertir algo muy serio —la ridiculización de la pena de muerte o la corrupción política— en una gran comedia.

La cinta da pie a la mención de otras muchas. Por ello, cabe destacar la diferencia principal que mantiene con *Luna Nueva*: el papel de Hiddy Johnson, llevado a la pantalla por Jack Lemon, es interpretado en la versión de Howard Hawks por Hildy Johnson (Rosalind Russell). De este modo el género se precipita en la comedia romántica, mientras que Wilder utiliza la figura masculina como protagonista para acotar y delimitar la subtrama amorosa y centrarse en la descarnada crítica que desea realizar.

Estos párrafos —basados en mi punto de vista— equivalen a una serie de decisiones, relacionadas tanto con el lenguaje audiovisual como con la narrativa, sin olvidar su exquisita estética que un día tomó Billy Wilder para hacer de su película la mejor de las adaptaciones cinematográficas de la obra teatral original hasta el momento.

ÁNGELA AGUDO GÓMEZ
(Estudiante de la UPSA)

5.

HOWARD HAWKS: EL CINE NEGRO

*M^ª Angeles Gil López, Pablo Díaz García,
M^ª Cruz Domínguez Esteban, Pablo Jiménez García,
Tomás Marcos Elvira, Celso López Otero*

5.1. SCARFACE (1932)



Título original: Scarface.

Dirección: Howard Hawks.

Producción: Howard Hawks y Howard Hughes para The Caddo Company.

Guión: Ben Hecht, John Lee Mahin, Seton I. Miller, W.R Burnett, basado en la novela *Scarface*, de Armitage Trail.

Fotografía: Lee Garmes y L. William O'Connell (B/N).

Música: Adolph Tandler.

Montaje: Edward Curtiss y Lewis Milestone.

Duración: 93 min.

Intérpretes: Paul Muni (Tony Camonte), George Raft (Guino Rinaldo), Ann Dvorak (Cesca Camonte), Karen Morley (Poppy), Boris Karloff (Tom Gaffney), Osgood Perkins (Johnny Lovo), C. Henry Gordon (inspector Ben Guarino), Vince Barnett (Angelo), Tully Marshall (jefe de redacción), Purnell Pratt (editor Garston), Inez Palange (madre de Tony), Edwin Maxwell (detective jefe).

M^ª ANGELES GIL LÓPEZ
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

PABLO DÍAZ GARCÍA
(Estudiante de la UPSA)

Sinopsis

La película se desarrolla en el Chicago de los años 20 al final de la Ley Seca. Nos cuenta la historia de Tony Camonte, un asesino sin escrúpulos de origen italiano al que llaman "Cara cortada" por una cicatriz que le cruza la cara, y del que toma el filme su título, retratando éste su ascensión y posterior caída.

Después de asesinar a Costello, su antiguo jefe, Tony asciende a hombre de confianza de Jonhhy Lovo —el nuevo hampón más poderoso del South End de Chicago—, quien pretende controlar todos los bares del sur de la ciudad y, así, abastecerlos de alcohol.

Camonte no se conforma con eso y quiere dominar la ciudad, incluida la parte norte, por lo que termina enfrentándose a Lovo y quedándose con su novia Poppy. De hecho, termina asesinando a su superior.

Con la ayuda de su amigo Guino Rinaldo va eliminando a sus rivales en el tráfico de alcohol ante la impotencia de la policía, que no puede evitar su escalada criminal. Al final se hace con la ciudad, pero va quedándose cada vez más solo. Su madre viuda le reprocha constantemente su actitud, pero él no tiene límite moral. Por otro lado, mantiene con su hermana Cesca una extraña relación controlando en todo momento lo que hace y asesinando a su mano derecha, Guino, por estar con ella sin saber que se habían casado en secreto. Al enterarse, se desequilibra, se esconde en el búnker en el que había convertido su casa. Cuando la policía acude a detenerlo, Cesca —que había ido con intención de matarlo— resulta herida de muerte. Al final, completamente aterrorizado y demostrando su cobardía, muere asesinado por los disparos de la policía que rodeaba su casa.

Contexto del filme

Scarface está considerada una obra maestra del cine negro clásico americano por la habilidad con la que mezcla ficción y realidad. En concreto, está enmarcada dentro de una coyuntura histórica completamente definida por la Gran Depresión causada por el Crack del 29 y por la Ley Volstead, que entre 1920 y 1933 prohibió la venta y consumo de bebidas alcohólicas. La prohibición, combinada con la crisis económica, generó un mercado negro controlado por organizaciones criminales. Al frente de ellas estaban sujetos tan legendarios como Al Capone, quien en buena parte inspiró el personaje de Tony Camonte y que, al parecer, estaba entusiasmado con el filme dirigido por Howard Hawks.



Scarface, brillante ejemplo de la fundación del cine de gánsteres.

La película fue producida por el controvertido Howard Hugues y tuvo problemas con el Código Hays, que estaba en vigor en aquel momento y que prohibía presentar la figura del gánster como una persona con sentimientos. Como consecuencia hubo algunos problemas con la distribución, si bien el filme fue rescatado en 1979 con la ayuda de Francis Ford Coppola. Se puede decir que es la primera obra de gánsteres del cine sonoro.

El guión pertenece a Ben Hecht, a quien denominaban el "Shakespeare de Hollywood" por su colaboración en una gran cantidad de guiones, entre los que sobresalen *La diligencia*, *Lo que el viento se llevó* y *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934), si bien no aparecía acreditado en bastantes de los casos. Algunos de los momentos de *Scarface* son producto de la inspiración del guionista, como la forma en la que Tony enciende su cerilla en la placa del agente de policía.



Hawks dotó al filme de un pulso violento de gran modernidad.

Breve análisis

Mencionada ya antes la trama principal, con la ascensión al poder de Tony Camonte, encontramos también varias subtramas, como la extraña relación de Camonte (Paul Muni) con su hermana Cesca (Ann Dvorak), en la que se mezcla el afán de protección y el amor incestuoso por parte de él. No le permite salir con hombres y la tiene permanentemente controlada.

Ella se enamora de Guino Rinaldi (George Raft) y cuando Camonte se da cuenta de que son amantes, va a su casa y le mata. Cesca le dice que acaban de casarse en secreto, y ahí comienza el hundimiento del personaje. Es entonces cuando descubrimos la cobardía del personaje, que tras pedir clemencia trata de huir mientras la policía lo tirotea. Según Quim Casas, crítico de cine, "Scarface es un relato policíaco escrito con sangre y golpes de metrallata".

Como dijo el propio Howard Hawks en conversación con Joseph McBride, "Scarface es mi película favorita porque la hicimos completamente solos Hughes y yo. Todo el mundo tenía contrato con los estudios, y nosotros no podíamos conseguir uno ni que nos prestaran a nadie. Tuvimos que encontrar un reparto, alquilar un pequeño estudio lleno de telarañas, lo abrimos y rodamos la película sin recibir ayuda de nadie. Por eso es mi película favorita".

La censura impidió su estreno al finalizar el rodaje en 1931 y acabó comercializándose año y medio después gracias a nuevas escenas impuestas en las que se denigraba al gánster. De hecho, llegaron a rodarse varios finales hasta que Hawks convenció a los censores. Estaba en vigor el Código Hays, que obligaba a los directores de cine a reflejar negativamente a los criminales en pantalla, por lo que debían mostrarlos como personas sin sentimientos y enemigas de la sociedad. Por este motivo, al principio de la cinta aparecen unos mensajes moralistas, mientras que al título de *Scarface* se le añadió el aclaratorio subtítulo "The shame of the Nation" ("la vergüenza de la nación").

La dirección de Hawks convierte la película en un vaivén generado por escenas de alta tensión y drama. Tiene excelentes movimientos de cámara con un blanco y negro tenebroso cuyo juego de sombras adoptaría el cine negro de los años 40. Además, el director apuesta en gran medida por el simbolismo y por un lenguaje muy visual y heredado del cine mudo. Destacan también su montaje, ágil y condensado en las escenas de acción, los tiroteos, las persecuciones, etcétera. Todo ello acaba dotando a la película de un ritmo vibrante.

La letra "X" marcada en la cara del protagonista surge de forma recurrente a lo largo de la película, siempre en momentos que presagian muerte. Aparece por primera vez en forma de sombra, como el propio asesino cuando mata a Costello. Y vuelve a aparecer en distintas escenas: cuando Cesca tiene el primer encuentro con Guino, la X que forman las rejas del balcón ya indican que el romance nace muerto; o la espalda del vestido de Cesca en el baile también forma una imagen con dicha forma.

Hay escenas magistrales como el paso de las hojas del calendario al ritmo de ametralladora indicando el ascenso de estatus de Camonte. O como la entrada de Tony en el hospital con un ramo de flores en el que esconde el arma con la que va a asesinar a su rival. También sobresale el comienzo de la guerra entre el lado norte y el lado sur, que se inicia con el lanzamiento de un cadáver en plena calle. Algunos segmentos, como el de la "masacre de San Valentín", responden a un suceso real. En él Hawks vuelve a presentar la X formada por las vigas del cielo raso como signo de muerte. El simbolismo vuelve a aparecer durante la partida de bolos, cayéndose el último mientras asesina a Gaffney (Boris Karloff) con el sonido de los disparos de fondo.

En las últimas escenas Cesca aparece vengativa con ánimo de matar a Tony, pero se da cuenta de que es un pobre desequilibrado y que todo ha

terminado para él cuando ve llegar a tanta policía. El apagado del luminoso en el que se lee "EL MUNDO ES TUYO", es el símbolo final de la autodestrucción de Tony Camonte.

La película es una adaptación de la novela del mismo título publicada por Armitage Trail —seudónimo de Maurice Coons—, que narra los acontecimientos reales ocurridos en Chicago y donde se adivina que Tony Camonte es el *alter ego* de Al Capone, sobre todo en lo relativo a su historia de ascenso aunque no tanto en cuanto a su vida personal.

Recepción

El filme se estrenó el 21 de noviembre de 1932. Recibió el National Board of Review. Esta película cuenta, además, con el fantástico *remake* de los años ochenta *El precio del poder* (*Scarface*, Brian De Palma, 1983), en el que Al Pacino encarnaba a otro Tony, aunque de apellido Montana y origen cubano. También el ascenso y caída se convertía en motor de la versión moderna.



El protagonista, Tony Camonte, provoca la destrucción de todo lo que ama.

Comentario personal

La película que me ha tocado comentar, *Scarface* de Howard Hawks, era completamente desconocida para mí y me he llevado una grata sorpresa con ella. Ha resultado ser un peliulón que ha marcado una época en el cine.

Es una obra trepidante, llena de dinamismo, lo que sorprende en una producción con casi 83 años y que tiene todos los ingredientes que marcaron las pautas del cine de gánsteres de años posteriores: violencia, ambición, lujo, mujeres fatales, ansias de poder, muerte, etcétera.

En la película se habla de la mafia y del hampa pero sus personajes —sobre todo el protagonista— no respetan los códigos que regían estas organizaciones como la lealtad y el honor que existían entre ellos. Desde mi punto de vista, solamente dos personajes cumplían estas leyes: Guino —su amigo de siempre— y, sobre todo, Angelo, el secretario de Tony Camonte. Me ha parecido un personaje incluso tierno, fiel al servicio de su jefe hasta el último momento de su vida.

En general los actores bordan su papel: Paul Muni (Tony Camonte) tiene escenas increíbles, tanto cuando aparece en plan chulesco —con el inspector de policía en la barbería o en la comisaría— como en las escenas de mayor carga dramática —el asesinato de Guino, el enfrentamiento con su hermana o su trágico final—. Ann Dvorak (Cesca Camonte) me parece una maravillosa actriz, me ha impactado la expresión de sus ojos cuando va a casa de su hermano con intención de matarlo y sobre todo, el cambio de registro para pasar del odio a la compasión al reconocer en Tony a un hombre que está fuera de la realidad y que la obsesión que siente por ella quizás se deba a algo más que protección fraternal.

En el asesinato de Gaffney (Boris Karloff) se realiza una elipsis perfecta que deja ver a modo de alegoría trágica la caída de los bolos. El último en caer coincide con el disparo final que acaba con la vida del gánster. Pero hay más: el paso de las hojas del calendario o el enfrentamiento final de Camonte con la policía y su posterior muerte son escenas memorables. Se podría estar hablando y escribiendo horas sobre esta cinta porque toda ella es una obra maestra del cine negro.

El movimiento de la cámara con el travelling inicial, algo muy nuevo en aquel momento, es perfecto. En cuando a la luz, es muy tenebrosa en casi toda la película y su uso es muy brillante en momentos en los que remarca la acción de manera espectacular.

Scarface está considerada un clásico del cine negro porque ha servido de modelo a otras muchas películas del género que se hicieron en años posteriores, si bien su influencia alcanza hasta nuestros días.

Me ha encantado a pesar de ser una película con mucha violencia explícita, si bien, por su temática, resultaba necesaria.

M^o ANGELES GIL LÓPEZ
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSPA)

* * *

Scarface es sin duda alguna el pilar sobre el que se sustentan, beben y se inspiran todas las películas de gánsteres posteriores, desde 1932 hasta nuestros días. Películas como *Los sobornados* (*The Big Heat*, Fritz Lang, 1953), *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954), *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997) y *Enemigos públicos* (*Public Enemies*, Michael Mann, 2009), entre muchas otras, que han sabido desarrollar e incluso mejorar los elementos que ya Howard Hawks puso en marcha en *Scarface*. El cine negro, un género donde la escisión entre buenos y malos de manera radical se hace más complicada, y cuyos moralmente cuestionables y dudosos métodos, empleados también por las fuerzas de la "justicia", provocan la fascinación en los espectadores. Personajes por tanto fríos y violentos que actúan y se desenvuelven en ambientes urbanos, oscuros y lóbregos.

Scarface es una película que posee un ritmo vibrante y realmente ágil, cargada de conflictos tanto físicos —en las escenas de acción y tiroteos— como internos, que atormentan a sus personajes hasta arrastrarlos a la perdición. Me parece magnífico, además, el dominio que posee el director del lenguaje cinematográfico y el uso de la simbología, cuando en muchas ocasiones nos muestra un asesinato sin tener que llegar a contemplarlo explícitamente, mediante un plano donde una bola derriba todos los bolos mientras escuchamos los disparos de una ametralladora Thompson, o las numerosas X que aparecen cada vez que algún personaje es asesinado.

Así mismo el cartel que Tony ve a través de la ventana con la frase "El mundo es tuyo", funciona como una especie de broma cruel que acaba recordándole a nuestro protagonista el ambicioso objetivo que nunca podrá lograr. Otro de los elementos que me fascinan de este género es el continuo juego de luces y sombras, que en el film, no solo está muy bien logrado, sino que, además, es de vital importancia.

No obstante, también he de decir que la película, para mi gusto, es de escasa duración, pues hubiese agradecido al menos media hora más de metraje para poder disfrutar y saborear con más detalle las distintas subtramas y conflictos que se desarrollan entre los diferentes personajes, ya que la resolución en algunos casos resulta un poco precipitada. Además, el

paso de los años ha hecho mella en algunos de sus elementos, como el ridículo personaje de Angelo, que trata de aportar cierto toque de humor que reduce el realismo de la película de manera innecesaria, aunque entiendo perfectamente que es también fruto de otra época. Sin embargo, a pesar de estos últimos matices, considero que *Scarface* es una fantástica película indispensable para cualquier espectador.

PABLO DÍAZ GARCÍA
(Estudiante de la UPSA)

5.2. TENER O NO TENER (1944)



Título original: To Have and Have Not.

Dirección: Howard Hawks.

Producción: Howard Hawks para Warner Bros.

Guión: Jules Furthman y William Faulkner, basados en la novella de Ernest Hemingway.

Fotografía: Sydney Hickox (B/N).

Música: Franz Waxman.

Montaje: Christian Nyby.

Dirección artística: Charles Novi.

Duración: 100 min.

Intérpretes: Humphrey Bogart (Harry Morgan), Lauren Bacall (Marie 'Slim' Browning), Walter Brennan (Eddie), Hoagy Carmichael (Cricke), Sheldon Leonard (Coyo), Dolores Morán (Hellene de Bursac), Dan Seymour (M. Renard), Walter Szurovy (Paul de Bursac), Marcel Dalio (Gerard Frenchy).

M^o CRUZ DOMÍNGUEZ ESTEBAN
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

PABLO JIMÉNEZ GARCÍA
(Estudiante de la UPSA)

Sinopsis

Harry Morgan, un apuesto marinero que trabaja en la isla de Martinica durante la II Guerra Mundial, no tiene más preocupaciones que conseguir que sus clientes le paguen. Sin embargo, una serie de circunstancias le harán verse envuelto en un entramado político, como consecuencia del cual acaba ayudando a la Resistencia francesa. En principio, el detonante es una revuelta en la que discute con unos agentes de policía, muy partidarios del régimen colaboracionista de Vichy.

Durante su peripecia le acompaña su fiel y borrachín amigo Eddie, así como la bella y seductora Marie, a quien el protagonista apoda "Flaca". Finalmente, tras seducir a ésta, ayuda —inicialmente con su barco y posteriormente con sus conocimientos de medicina— a los militantes de la resistencia francesa. Además, entra en conflicto con los agentes antes mencionados y sale ganador. Finalmente, Marie y Eddie se marchan en barco hacia otra tierra.



Tener y no tener supuso el encuentro de Humphrey Bogart y Lauren Bacall.

Contexto del filme

En los primeros años cuarenta, predominaba en el cine estadounidense un sistema industrial basado en el monopolio de las ramas de producción, distribución y exhibición por parte de poderosas empresas. El desarrollo de códigos expresivos basados en la narración clásica y las agitadas circunstancias históricas caracterizan globalmente este periodo.

Históricamente hablando, la película se estrenó a un año del fin de la II Guerra Mundial (1944). La acción se sitúa en los años 40, en La Martinica —importante variación respecto al guión primigenio, en el que figuraba la Cuba de los años 30)—, una isla de paso o cruce de caminos y gentes de toda índole y condición que tratan de sobrevivir como sea.

A pesar de las aparentes similitudes con *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) —acción en un bar, protagonismo de un aventurero errante y presencia de una mujer hermosa y atractiva bajo el marco de la II Guerra Mundial—, este film presenta singularidades relevantes como el magnetismo de la pareja protagonista, el erotismo de la joven, una mayor presencia de la protagonista, etcétera. De hecho, la existente pulsión entre Bogart y Bacall, fruto de la comunicación no verbal, emocional e intuitiva, empujó al director Howard Hawks a ir modificando el guión —con la colaboración de William Faulkner— para abrir margen a la improvisación. Hay pocas dudas, sin embargo, de que la similitud temática con *Casablanca* llevó a la Warner Bros a interesarse por este proyecto.

Posteriormente se realizarían dos películas más que podrían considerarse como *remakes* de *Tener y no tener: Punto de ruptura* (*The Breaking Point*, Michael Curtiz, 1950) de Michael Curtiz —bastante más respetuosa con el original literario de Hemingway— y *The Run Gunners* (Don Siegel, 1958) —rodada con escasos medios pero no desprovista de interés—.

Breve análisis

Muchas son las opiniones que han circulado sobre esta película y la mayoría o bien hablan de una decepcionante “copia de *Casablanca*” o bien la califican de “obra maestra”. En nuestra opinión se trata de una buena película, que se ve realzada por el magnífico guion de todo un premio Nobel (William Faulkner) y por las exquisitas interpretaciones de Bogart y Bacall.



La Warner intentó repetir el éxito que había tenido con Casablanca.

Y es que cuando trabajas con un genio de la literatura es difícil que salga algo mal. Así, nos encontramos ante un relato que es el resultado de una mezcla perfecta entre intriga, humor y romance. Además, la calidad de los diálogos nos dejan muchas escenas memorables y sacan a relucir la gran tensión sexual existente entre la pareja protagonista.

Siendo una película de Howard Hawks, está claro que su puntos fuertes serían los personajes y las relaciones que los unen. Encontrándonos en un paisaje de casi guerra dentro de una propia guerra, lo importante es, esencialmente, todo aquello que une al trío compuesto por Morgan, Marie y Eddie.

En cuanto a la planificación y el montaje, evidentemente nos encontramos el cine clásico en todo su esplendor. Hay que destacar, además, la fotografía en blanco y negro de Hickox, quien dota a la película de una atmósfera repleta de claroscuros. Por si fuera poco, la increíble banda sonora de Franz Waxman ayuda a generar una atmósfera especial en el filme.

Las localizaciones son a menudo intrascendentes, de hecho se podrían intercambiar los mínimos decorados y el vestuario de esta película con algunos otros utilizados por Hawks en sus filmes. Y es que la acción suele reducirse a la larga evolución de dos o tres personajes principales dispuestos en unas cuantas situaciones.



Lauren Bacall dotó a la película de un vigor felino.

La política está implícita a lo largo de todo el metraje y es el hilo del que parten la mayoría de sus conflictos. Al final, parece que el héroe abandona su cinismo monetario para decantarse por ayudar a los rebeldes contra el gobierno pronazi de Vichy. De ese modo, la obra se adentra en un interesante territorio moral que especula sobre el mito, la ideología, la política, la ética y los símbolos.

No hay duda de que el personaje de Bogart es un mito en toda su amplitud y Hawks sabe sacarle el máximo partido. Harry simboliza al hombre libre, sin ataduras personales ni ideologías políticas de ningún tipo pero que, hombre al fin, termina sucumbiendo a su propia naturaleza biológica, ética y sexual.

Recepción

El film terminó de rodarse en mayo de 1944, pocos días antes del desembarco en Normandía. Recibió muchos elogios en su estreno pero también hubo críticas negativas, sobre todo en Francia, país en el que algunos especialistas la calificaron de "melodrama romántico" lleno de recursos fáciles. También hubo quien criticó la diferencia de edad de sus actores,

argumentando que Bogart encarnaba a un hombre de más de 50 años frente a una jovencita de apenas 20. En Inglaterra también tuvo una mala acogida por parte de la crítica por tres motivos: la publicidad de la misma, centrada en la protagonista; la deslealtad a la novela de Hemingway; y la aparente frivolidad del personaje masculino, carente de compromisos políticos.

Comentario personal

Me ha gustado la interpretación de sus tres actores principales. La intimidad de las miradas, el sabroso diálogo erótico/sexual de doble intención que mantiene la pareja protagonista, la complicidad que se manifiesta cuando ambos están en pantalla y la luz que desprende Lauren Bacall de su pelo, la intensidad de su mirada y la picardía de sus gestos. De hecho, me encanta la escena final, cuando Eddie sale de escena bailando y portando una maletita y 'La Flaca' le sigue con un contoneo provocativo y sensual dirigido al que pronto será su marido. Como consecuencia, Bogart no puede reprimir una bobalicona sonrisa de complacencia.

No obstante, en mi opinión no está totalmente cuajado el tema político y los motivos por los cuales un marinero, él en particular, tiene que ejercer hasta de médico y casi de guerrillero.

Creo que el estilo del director es totalmente reconocible, sobre todo con el personaje femenino que repite, de un modo u otro, en casi todas sus películas: una mujer activa, dura, contestaria, insolente, moderna y atrevida sexualmente. A Hawks no le interesaban las mujeres mayores o maternas, sino que cuanto más se pareciesen a los hombres, mejor. O sea, mujeres de 'rompe y rasga', como la que él mismo tenía en la vida real. Por ese motivo se convirtió en el director favorito de muchas actrices.

Sin embargo, el papel que suele asignar a los hombres es como de dependencia de la mujer que le manipula, enfrenta o espolea y que, en consecuencia, está un poco a su merced. En cualquier caso, lo que sí es cierto es que el acercamiento a una mujer constituye siempre la fuerza y el objetivo de los argumentos de Hawks. Al cineasta le obsesiona la unión de los sexos más que su antagonismo y el momento mágico en que el hombre baja la guardia y queda irremediamente atrapado por la MUJER.

Sinceramente creo que los temas que aborda *Tener y no tener* son intemporales, pues ya sea un género u otro —comedia, *western*, cine negro...— trata de los sentimientos que mueven al mundo desde el principio hasta el fin de los tiempos.

M^ª CRUZ DOMÍNGUEZ ESTEBAN
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

Hawks apostó con Hemingway a que era capaz de sacar una gran película de su peor libro... y vaya si lo consiguió. Partiendo de la obra del legendario escritor estadounidense, Howard consiguió junto con Furthman y Faulkner redactar un guión maravilloso que nos dejó varios diálogos y frases para la historia.

Personalmente, por si no se había notado, la película me ha encantado.

Como he dicho, creo que se usan muy bien los diálogos para describirnos lo que ocurre en todo momento, dejando varias frases que los cinéfilos recordaremos de por vida como: "¿Alguna vez te ha picado una abeja muerta?".

Pero no solo eso, también el uso de la cámara en ciertos planos es exquisito. Por ejemplo, el primer momento en el que vemos a Bacall en pantalla, se nos presenta de escorzo y dirigiéndose casi por sorpresa a Morgan: "¿Tienes una cerilla?". Lauren Bacall formula la pregunta con aires de superioridad, denotando que es una mujer dura, bella y muy consciente de sus encantos.

Con aproximadamente cinco segundos de película, el espectador ya sabe que esa mujer tiene carácter. Y algo aún más importante: derrocha carisma. Estoy convencido de que sin Bogart ni Bacall esta película probablemente podría haber sido un producto sin demasiado interés. Pero es la química que transmiten, sus juegos de miradas y la tensión sexual que notamos presente en toda la película lo que, combinado con un guión magnífico, consigue elevar la película hasta lo que es: un pelicolón.

Opino, además, que hay dos figuras importantes en el relato que nos ayudan a crear esa magia que envuelve a la pareja, en concreto el borrachín Eddie y el pianista Cricket.

Evidentemente —y como en casi cualquier ámbito de la vida—, hay gente a la que no le gusta esta película, o le resulta aburrida porque tiene una gran variedad de similitudes con *Casablanca*. Pero a mi parecer —si bien son iguales en varios aspectos y quizá el largometraje de Curtiz esté por encima— *Tener y no tener* es una pieza excelente que todo amante del cine clásico disfrutará visionando.

Así que, déjame, para terminar, preguntarte algo: ¿cerillas o mechero?

PABLO JIMÉNEZ GARCÍA
(Estudiante de la UPSA)

EL SUEÑO ETERNO (1946)



Título original: The Big Sleep.

Dirección: Howard Hawks.

Producción: Howard Hawks, para Warner Bros.

Guión: William Faulkner, Leigh Brackett y Jules Furthman, basado en la novela de Raymond Chandler.

Fotografía: Sid Hickox (B/N).

Música: Max Steiner.

Montaje: Christian Nyby.

Dirección artística: Carl Jules Weil.

Duración: 114 min.

Intérpretes: Humphrey Bogart (Philip Marlowe), Lauren Bacall (Vivian Rutledge), John Ridgely (Eddie Mars), Marta Vickers (Carmen Sternwood), Peggy Knudsen (Mona Mars), Charles Waldron (General Sternwood), Bob Steele (Lash Canino).

TOMÁS MARCOS ELVIRA
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

CELSO LÓPEZ OTERO
(Estudiante de la UPSA)

Sinopsis

La película se desarrolla en el Hollywood de 1944. El investigador privado Philip Marlowe es contratado por el anciano y enfermo millonario General Sternwood, que está siendo chantajeado por el librero Geiger a causa de las supuestas deudas de juego de su hija menor, Carmen. En la casa de los Sternwood conoce también a Vivian, la hija mayor, quien está separada de su marido y que le hace saber que cree que el verdadero motivo del encargo del General es la localización de su empleado y amigo Sean Reagan, que lleva un mes desaparecido.

Marlowe sigue a Geiger hasta un chalet de las afueras de la ciudad. Durante la espera oye gritos y disparos y ve un coche que huye. Irrumpe en la casa y descubre a Geiger muerto y a Carmen, drogada, a su lado. También comprueba que le han hecho fotografías con una cámara oculta. Devuelve a Carmen a su casa recomendando que digan que no se ha movido de ella en toda la tarde.

Esa noche la policía descubre el coche de los Sternwood sumergido en el río. Dentro aparece muerto su chofer. A la siguiente mañana Vivian visita a Marlowe para comunicarle un intento de chantaje con las fotos de su hermana.

Las investigaciones conducen hasta Joe Brody —colaborador de Geiger— que es quien posee las fotos comprometedoras. Marlowe acude a casa de este y descubre que Vivian está con él, dispuesta a pagar el chantaje, lo cual no se lleva a efecto, ya que aparece Carmen con una pistola y eso permite a Marlowe recuperar las fotografías sin pagar por ellas.

Poco después Brody es asesinado por Ludgen, sicario de Geiger, y Marlowe consigue entregarlo a la policía. Vivian paga a Marlowe y da por concluido el contrato, pero el investigador no se da por satisfecho, pues sospecha que Vivian tiene algún tipo de relación con Eddie Mars, dueño de un garito frecuentado por ella, cosa que tratan de disimular. Además, el detective cree que el verdadero motivo de la cancelación del contrato es impedirle que descubra el paradero de Reagan, quien se ha fugado con la esposa de Mars.

Marlowe compra una información gracias a la cual descubre el escondite de la esposa de Mars. Acude allí y es capturado por los sicarios de éste, pero es liberado por Vivian, quien también se encontraba en la casa. El detective atrae a Mars a una trampa y este le informa de que la asesina de Reagan es Carmen.

A la salida de la casa Mars es ametrallado por sus propios hombres al confundirle con Marlowe. Éste llama a la policía y acusa a Mars del asesinato de Reagan, protegiendo así a Carmen. Finalmente, el detective planea su futuro con Vivian, a quien promete ayudar para curar a Carmen de su alcoholismo.



El sueño eterno o el reencuentro en la pantalla de Bogart y Bacall.

Contexto del filme

El sueño eterno es una de las películas más reconocidas dentro del género del cine negro, en concreto dentro del subgénero de cine de detectives. El cine negro se caracteriza por que sus conflictos giran en torno a crímenes, teniendo como contexto histórico en sus orígenes los felices años 20, la Ley Volstead —o Ley Seca— y la finalización de la I Guerra Mundial. Tal y como han señalado algunos especialistas incluye distintas corrientes como el cine de gánsteres, el policial y el detectivesco. Este último género se caracteriza por mostrarnos una figura similar a la del policía pero sin el respaldo institucional. Sabemos que Marlowe ha trabajado para el fiscal, pero también ha estado en el otro lado de la ley, traficando con alcohol. Philip Marlowe y Sam Spade son las dos figuras más conocidas dentro del cine de detectives y de la literatura negra, pues surgieron cada uno de ellos en la imaginación de los escritores Raymond Chandler y Dashiell Hammet.

Algunas de las características que destacan del cine negro americano son la identificación con el ámbito y la época en que se desarrolla —una Norteamérica a la que le costó salir de la Depresión económica causada por el Crack de 1929— y la estética de los filmes, pues imperan claroscuros y contraluces que, combinado con la atmósfera neblinosa de los exteriores, contribuyen a dar un ambiente ambiguo. También hay que destacar que

la resolución del misterio importa menos que las motivaciones personales de los personajes —movidos en una ambigüedad narrativa—, plagada de diálogos con doble sentido, causticidad y frases breves y cortantes. Dichos personajes se mueven en la frontera entre el bien y el mal, lo que tiene como consecuencia que cada uno de ellos tenga su propio concepto de moralidad.

En esta adaptación de la novela homónima de Raymond Chandler, el autor no pudo colaborar en el guión de la película por la negativa de la Paramount a ceder sus servicios. El escritor generalmente adaptaba al cine sus propias novelas y las de otros autores de cine negro para dicho estudio desde 1942.



Humphrey Bogart se metió en la piel del mítico detective Philip Marlowe.

Breve análisis

El filme está basado en la novela homónima de Raymond Chandler, aunque con algunas diferencias entre la película y el texto original:

- Diálogos más incisivos e irónicos, con frases de doble sentido que han logrado gran popularidad, aún saliéndose del contexto, como por ejemplo el diálogo sobre las carreras de caballo.
- En la novela Vivian y Marlowe no tienen ningún romance.
- En el libro, el gánster Eddie Mars no muere.
- En la película se omiten los problemas de Marlowe con la policía.

En cualquier caso, la sólida base narrativa y el amplio elenco de actores permitieron a Hawks crear una verdadera obra maestra que contiene todos los elementos que configuran el cine negro, considerándose como uno de los ejemplos más destacados del género.

Por otro lado, la película está rodada íntegramente en los estudios Burbanks de la Warner Bros, durante la época de mayor brillantez del cine negro (1944-1947), pero en España no se estrenó hasta 1972. La película está, además, narrada en tercera persona y se centra casi absolutamente en el personaje de Marlowe, de ahí que la cámara suela estar a la altura del punto de vista del espectador.

La partitura es obra de Max Steiner, autor de numerosas bandas musicales de grandes clásicos de Hollywood y que, junto a Victor Fleming y Alfred Newman, figuran entre los autores más destacados en este tipo de partituras. Sin embargo el acompañamiento musical de esta película no es de los más destacados de este compositor.

Recepción

La producción y lanzamiento de *El sueño eterno* fueron tan complejos como el propio argumento del filme. Existe, de hecho, una versión pre-estrenada en 1945 ante soldados estadounidenses destacados en el Pacífico que difiere en aspectos importantes de la que finalmente se lanzó en el año 46. El agente de Lauren Bacall, el poderoso Charles Feldman, presionó a la Warner para que se rodaran escenas adicionales que mejoraran la imagen de la incipiente estrella. El resultado fue una obra con mucha más carga erótica gracias a la química entre la pareja Bogart/Bacall —que eran ya marido y mujer en la vida real— y bastante menos clara en los aspectos argumentales. La crítica especializada —Roger Ebert o Eric Brace— sostiene la superioridad de la versión del 46 respecto al montaje inicial de Hawks.

No obstante, los especialistas de los años cuarenta destacaron ya en su momento la densidad del relato, una de sus señas míticas de identidad desde que vio la luz. En absoluto la opinión fue unánime entre los críticos sobre los valores de un filme que, sin embargo, fue considerada una obra maestra del género. De su valor histórico da buena cuenta la decisión de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, que la catalogó en 1997 como una obra “cultural, histórica y estéticamente relevante” y la incorporó a su National Film Registry.



El juego de seducción de Tener y no tener se repite dos años después.

Comentario personal

Vaya por delante que, en mi opinión, la película está sobrevalorada. Mitificación que creo que obedece a haber sido considerada como paradigma del cine negro, por:

- Ambientación ambigua, como son los claroscuros y contraluces en las escenas de interior y el ambiente de lluvia y niebla en los exteriores, en la mayor parte de su desarrollo.
- Diálogos irónicos y caústicos, repletos de frases rápidas y breves, a veces con doble sentido, en general a cargo de la pareja protagonista y que son característicos del género.
- La pareja protagonista, imprescindible en este tipo de cine, auxiliada por un amplio elenco de actores de primera línea.
- La dirección de Hawks, responsable de varios filmes destacados del género negro, dentro de los cuales *El sueño eterno* contiene todos los elementos que lo caracterizan.

- La contratación de los mejores profesionales para cada aspecto de la producción: música, guión, fotografía, etcétera.
- El formato de la narración, bajo el punto de vista del protagonista, reforzado por un movimiento de cámara centrado en su persona y siempre a la altura de la vista del espectador.
- El personaje del detective es el modelo del género: irónico, incisivo, escéptico, con una moral adaptada a su personalidad y moviéndose entre la frontera de lo legal y lo ilegal.
- Protagonismo masculino, siendo los roles femeninos principalmente eróticos.

Estas son, insisto que en mi opinión, las principales características del cine negro, todas ellas contenidas en la película analizada, por lo cual es considerada como modelo del género, y de ahí su relevancia y las cotas alcanzadas en su valoración.

Sin embargo, en su parte negativa destaca la ambigüedad de un argumento complicado, difícil de comprender, que deja cabos sueltos y situaciones indescifrables —estas características las apoya el propio autor del libro, incapaz de aclarar alguna situación determinada, según alguna anécdota sobre el tema—.

Comprendo que estos embrollos del guión son compartidos por muchas películas del género, pues en ellas se valoran más las motivaciones de los personajes que una explicación coherente del guión, opinión que, con cierta humildad de profano, no llego a compartir.

En fin, me deja un sabor de “algo no conseguido”, ya que el fin pretendido no justifica los medios utilizados.

TOMÁS MARCOS ELVIRA
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

* * *

Personalmente coincido con mi compañero en que esta película está sobrevalorada. Creo que la puesta en escena y las figuras de los protagonistas se ven ensombrecidas por una trama difícil de seguir. En el cine las cosas deben mostrarse y no ser escuchadas por los personajes y en el caso de esta película Marlowe expone sus teorías y sus conclusiones al resto de los personajes y, por consiguiente, a los espectadores. De esta manera el espectador recibe un continuo bombardeo de hipótesis y posibles soluciones

que acaban por sobrecargarle y desconectar sobre la investigación llevada a cabo.

Dejando a un lado la trama, y centrándonos en los aspectos técnicos, destacaría el uso del contraluz, sobre todo en los exteriores y en las escenas entre Marlowe y Vivian. En cuanto a los exteriores destacaría la escena en la que el detective recibe una paliza de dos matones: en ese pasaje destacan los grises en los planos más abiertos, pero cuando el objetivo se centra en Marlowe se acentúa el blanco y negro fruto de la luz de las farolas y las sombras del escenario.

También destacaría el momento en el que Marlowe y Vivian viajan en coche después de estar en la sala de juego de Eddie Mars. En esta escena el rostro de Vivian está iluminado, sin ninguna sombra, como si no tuviera miedo de mostrarse a Marlowe. Este por su parte oculta sus ojos bajo la sombra de su sombrero, reticente de dar el paso y comenzar un romance con Vivian.

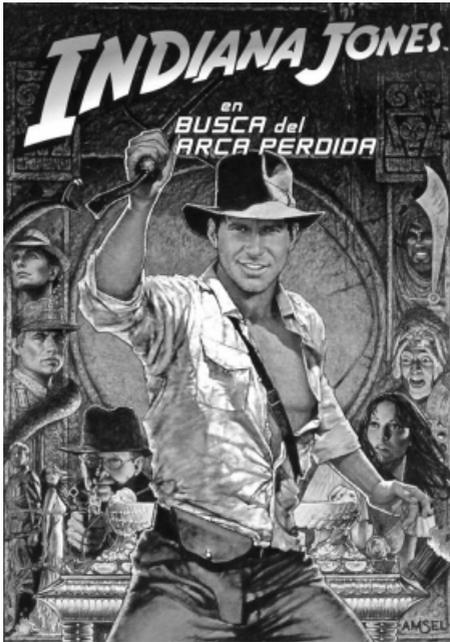
Como conclusión, creo que *El sueño eterno* se trata de un clásico del cine que todo buen cinéfilo debería ver —a pesar de los contras que hemos mencionado—, pues se trata de la puesta en escena de la teoría al completo del cine detectivesco. El estilo de Raymond Chandler serviría de inspiración para películas como *El gran Lebowski* (*The Big Lebowski*, Joel Coen, 1998), obra que el propio Ethan Coen define como “una historia moderna de Raymond Chandler”.

CELSO LÓPEZ OTERO
(Estudiante de la UPSPA)

6. STEVEN SPIELBERG: LA AVENTURA

*Oferlina Pérez Hernández, Arturo Riesco Cuadrado,
Ramiro Robles Díaz, Mohamed Anass Álvarez Ouriagli,
Enrique Rosado Bejarano, María Caballero Rodríguez*

6.1. EN BUSCA DEL ARCA PERDIDA (1981)



Título original: Raiders of the Lost Ark.

Dirección: Steven Spielberg.

Producción: Frank Marshall para Paramount Pictures y Lucasfilm.

Guión: Lawrence Kasdan, basado en el argumento de George Lucas y Phillip Kaufman.

Fotografía: Douglas Slocombe (C).

Música: John Williams.

Montaje: Michael Kahn.

Dirección artística: Leslie Dilley.

Duración: 115 min.

Intérpretes: Harrison Ford (Indiana Jones), Karen Allen (Marion Ravenwood), Paul Freeman (Doctor Rene Belq), Ronald Lacey (Toth), John Rhys-Davies (Sallah), Denholm Elliot (Marcus Brody), Alfred Molina (Satipo), Wolf Kahler (Dietrich).

OFERLINA PÉREZ HERNÁNDEZ
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

ARTURO RIESCO CUADRADO
(Estudiante de la UPSA)

Sinopsis

Año 1936, en algún lugar de Sudamérica. El arqueólogo Indiana Jones busca un ídolo dorado dentro de un templo enclavado en mitad de una espesa selva. Tras sortear diferentes trampas que jalonan la construcción consigue su objetivo, pero a la salida le espera su enemigo Beloq junto a un grupo de la tribu de los hovitos. Beloq le arrebató el objeto y ordena a los aborígenes que ataquen a Jones cuando éste intenta escapar. Finalmente, el protagonista consigue alcanzar la avioneta en la que espera Jock y escapan.

Ya en Estados Unidos, el doctor Jones, después de impartir una clase de arqueología en la universidad, se reúne con unos agentes del Servicio de Inteligencia Americano que le encargan recuperar una mítica reliquia a la que los nazis le siguen la pista, el Arca de la Alianza. Con ella, el ejército alemán sería invencible. Los agentes le informan también de que los nazis han encontrado la ciudad de Tanis, pero que aún no han hallado el Pozo de Almas, el lugar donde reside el Arca, porque carecen del cabezal del bastón de Ra.

Indiana viaja hasta Nepal para recuperar dicho artilugio, que está en manos de la hija del fallecido profesor Ravenwood, Marion, con la que Indiana tuvo un romance tiempo atrás. Después de evitar a Toth —miembro de la Gestapo—, Indiana y Marion se reúnen en El Cairo con Sallah, quien les dice que los nazis han organizado una excavación al mando de Beloq para encontrar el Pozo de Almas. Indiana ve morir a Marion en una explosión durante una pelea con unos secuaces egipcios de los nazis y vuelve a encontrarse con Beloq, que le demuestra su ofuscación desproporcionada por el Arca.

Indiana y Sallah van a ver a un anciano que les traduce la inscripción del cabezal para saber la altura exacta del bastón y averiguan que los nazis están excavando en el lugar equivocado. Indiana va a la Cámara de Mapas y descubre la localización exacta del Pozo de Almas y al salir de allí se encuentra a Marion atada en una tienda de campaña. Junto a Sallah, Indiana cava hasta llegar al Arca, que está custodiada por serpientes. Beloq descubre a Indiana, se adueña del preciado objeto y encierra a Jones junto a Marion en el pozo.

Beloq se escapa con el Arca, pero Indiana y Marion consiguen liberarse y van tras ella. Cuando la consiguen y creen que pueden huir en barco con ella, Beloq los alcanza en un submarino y les arrebató el Arca de nuevo, llevándose a la joven como prisionera. Indiana sigue el submarino hasta llegar a una isla. Beloq prepara un rito judío para abrir el Arca y ver lo que hay dentro. En ese momento, Indiana le dice a Marion que cierre los ojos y el poder del Arca acaba con todos los nazis presentes, incluido Beloq, y vuelve a cerrarse. Indiana lleva el Arca a Estados Unidos, donde es almacenada dentro de una caja donde pone *Top Secret* en un almacén de un lugar desconocido.



En busca del arca perdida, obra maestra del cine de aventuras.

Contexto del filme

Steven Spielberg y George Lucas estaban de vacaciones en Hawaii, esperando las primeras noticias del estreno de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977). Fue allí donde nació Indiana Jones, mientras Spielberg y Lucas construían un castillo de arena en la playa. Spielberg estaba trabajando la posibilidad de dirigir un episodio de la saga de James Bond, se lo comentó a Lucas y le respondió: “Tengo algo mejor que James Bond, se titula *Raiders of the lost ark*”. Quería hacer una película al estilo de los seriales matinales de los sábados de la década de 1930, sin embargo por aquel entonces sólo tenía al personaje central, Indiana Smith —Indiana era el nombre del perro de Lucas—, su vestuario y el objeto que buscaría, el Arca de la Alianza. Más tarde, Spielberg, Lucas y Kasdan se reunieron en Los Ángeles y perfilaron el argumento. Finalmente, Kasdan escribió el guión.

Después de que Paramount les financiase el proyecto con 20 millones de dólares, fueron a los estudios de Elstree en Londres, donde se rodaron secuencias como la del bar de Marion en Nepal o la del Pozo de Almas. El rodaje les llevó a Túnez, donde sufrieron toda suerte de penurias. Todo el equipo cayó enfermo, excepto Spielberg, que se llevó comida enlatada desde Londres. El peligro estaba en casi cualquier escena que rodaban, ya fueran las seis mil quinientas serpientes vivas del Pozo de Almas, los cuatrocientos kilos de la fibra de vidrio con la que estaba hecha la bola que persigue a Indiana o la avioneta que casi le aplasta la rodilla al protagonista. Aun así, Spielberg consiguió terminar la película doce días antes de lo previsto.

Recordemos que hacía cuatro años que habían entrado en el cine los efectos especiales de la mano de Industrial Light and Magic, una empresa creada por George Lucas. Aunque Spielberg conocía a Lucas desde muchos años antes, esta película supuso el primer contacto de Spielberg con su empresa. El respeto y veneración que ambos directores sentían hacia el otro era tal que Spielberg le dijo a Noman Reynolds —diseñador de producción— que introdujese un grabado de C-3PO y R2-D2 en las inscripciones del Pozo de Almas. No sólo eso, en la secuencia inicial de *Indiana Jones y el templo maldito* (*Indiana Jones and the temple of doom*, Steven Spielberg, 1984), la acción se desarrolla en un local llamado Obi-Wan. Como respuesta, Lucas metió a varios extraterrestres de la especie de E.T. en uno de los episodios de su saga espacial.



Steven Spielberg, con gorra, supervisa una escena mítica de su película.

Breve análisis

En busca del arca perdida se concibió como una vuelta al cine de aventuras y pasó a convertirse en un referente del propio género. La trama principal apenas deja lugar al desconsuelo —exceptuando el momento en que Indy ve morir a Marion— encadenando una peripecia con otra, que conducen a situaciones cada vez más complicadas. La escena de Indiana

Jones escapando de la bola ha quedado reconocida como sello del cine de aventuras, siendo imitada en numerosas ocasiones, además del característico inicio con el logo de Paramount que se repite en las posteriores entregas.

Kasdan le dio a Indiana un carácter parecido a Humphrey Bogart en *El tesoro de Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, John Huston, 1948), a Errol Flynn en *El burlador de Castilla* (*Adventures of Don Juan*, Vincent Sherman, 1949) y a Charlton Heston en *El secreto de los incas* (*Secret of the Incas*, Jerry Hopper, 1954). Pero las semejanzas con Bogart no acaban ahí, también se reciclan planos de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), cuando Indiana bebe por la supuesta muerte de Marion o las sobrepresiones de los planos de un mapa en el que vemos por donde viaja Indiana. Este papel fue destinado, en un principio, para Tom Selleck, pero no estaba disponible, así que Spielberg propuso a Harrison Ford, si bien a Lucas no le agradaba la idea de que saliera en tantas de sus películas. Pronto descubrieron, sin embargo, que ese personaje estaba hecho para Ford. El comienzo de la secuencia inicial ya nos deja entrever lo enigmático y atrayente del personaje. Nuestro héroe de aventuras es acompañado por Marion Ravenwood, con quien se establece una subtrama de amor, tal y como sucede en la estructura de las películas del cine clásico, pero también recupera una fuerza y una independencia propia de las mujeres de Howard Hawks, capaz de propinarle un puñetazo a Indiana nada más verlo. Además, Karen Allen estuvo muy atenta siempre a las motivaciones de su personaje, lo que provocó que se rodara sobre la marcha la escena del vestido y el cuchillo.

Como la obra maestra de aventuras que es, *En busca del arca perdida* lleva al protagonista a territorios exóticos e inexplorados. Para ello, Spielberg eligió como diseñador de producción a Norman Reynolds, que había ganado un Oscar por la dirección artística de *La guerra de las galaxias* y que volvería a recoger una estatuilla por esta película. Gracias a su labor se pudieron unificar con mayor coherencia todos los ambientes que van desde la jungla peruana a Nepal y a Túnez —El Cairo, en la película—. Reynolds dota de realismo y vida a ese relato tan exagerado y lo logra maravillosamente con la ayuda inestimable de Douglas Slocombe como director de fotografía, quien supo dotar al filme de la imagen de aventura antigua que el director quería. Lo logró gracias a un adecuado uso de la luz que contribuyó sobremanera a la atmósfera buscada, además de aportar más información de los personajes. Deborah Nadoolman se encargó de hacer realidad el vestuario del héroe, envejeciendo su ropa y por lo tanto haciendo más verosímil al personaje.

El impecable trabajo de John Williams completa el posicionamiento total del espectador con Indiana, además de complementar los ambientes inexplorados, como el Pozo de Almas o la cueva de los hovitos. Los compases de Williams terminaron de catalogar las aventuras del arqueólogo como épicas, dando como resultado un claro himno de la aventura, como es el tema principal de la película.

El principal tema de la película es la posible comunicación con Dios, un tema al que Spielberg recurre en varias ocasiones, tal y como había hecho con *Encuentros en la tercera fase* (*Close encounters of the third kind*, 1977), y asunto que volverá a acometer en la tercera entrega de la saga de Indiana Jones, con el Cáliz de Cristo. Otro tema que trata es el del nazismo, asunto abordado de una forma satírica, si bien no dejan de ser peligrosos y, amén de enemigos de Indiana, son la encarnación del mal absoluto.

Recepción

La película tuvo una calurosa acogida, recaudando 389.925.971 dólares. Tanto el público como la crítica la alabaron. Recibió cinco Oscar en 1982, todos relacionados con la parte técnica. Además, estuvo nominada a cuatro más: mejor película, mejor dirección, mejor fotografía y mejor canción original. Actualmente tiene tres secuelas más y hay rumores de una quinta entrega. Películas como *La gran ruta hacia China* (*High road to China*, Brian G. Hutton, 1983), protagonizada por Tom Selleck, y *Tras el corazón verde* (*Romancing the Stone*, Robert Zemeckis, 1984), continuaron el estilo aventurero de *En busca del arca perdida*, pero sin superar el original. Además, esta película hizo que M. Night Shyamalan quisiera dedicar su vida a la dirección de películas.



En busca del arca perdida.

Comentario personal

Por segundo año consecutivo, me encuentro participando en un curso intergeneracional, una experiencia placentera y enriquecedora, por el tema de estudio —‘el cine’—, por los profesores —todo un lujo—, por los compañeros —de quienes tanto se aprende— y por la dedicación a buscar, indagar e investigar, usar nuevas tecnologías e ir más allá del simple visionado de películas. Por eso, creo que nuestro trabajo es aún más bonito e interesante que el del año anterior y, en resumen, consiste en una gran ilusión para disfrutar.

Yo vi *En busca del arca perdida* cuando se estrenó hace más de 30 años en un importante cine de Madrid que ya no exhibe películas. En España se estaba viviendo un momento trascendente para el futuro, histórico diría yo, de una gran efervescencia política e ilusionante para la mayoría, lo que hemos denominado ‘La Transición’. Por entonces, yo era joven, feliz y confiada, ver la película a la que iba con cierta reticencia fue muy agradable, deslumbrada por algunas de sus fantásticas imágenes y, especialmente, por el atractivo de su protagonista. Pero ya lo dice el refrán: ‘lo bueno acaba pronto’ y así fue para mí. La ilusión se transformó en descreimiento en muchas cosas, pero eso también es vida y así lo he valorado con el paso del tiempo.

Y aún reconociendo que esta película pertenece a un género que no es mi preferido, no soy entusiasta del uso excesivo de efectos especiales en el que su director, Steven Spielberg, es un maestro. No por eso puedo dejar de admirar esta película, convertida ya en un clásico del cine moderno, pensada para entretener, para maravillar, para soñar, envueltos todos sus elementos por una banda sonora que quedará en la memoria del espectador inevitablemente.

El papel de Indiana creo que es, sin duda, el que mejor le ha sentado a Harrison Ford: profesor de arqueología, un tipo complicado, que dista de ser perfecto y camina por la línea divisoria entre ladrón de objetos de arte de gran valor y protector de los mismos. En el papel femenino, Karen Allen pone cuerpo y voz a un personaje de gran fuerza que se compenetra muy bien con Ford.

Una película con identidad propia, que conjuga comercialidad y calidad y que me mantuvo en alerta desde su comienzo, con la presentación de unos paisajes selváticos acompañados por todo tipo de voces de animales exóticos, donde muy lentamente nos va introduciendo al héroe para aumentar el suspense y que no da respiro con un reto tras otro, hasta la explosión final de efectos visuales desatando la ira de Dios y dejando en suspense la idea de secretos apuntados pero no revelados del todo.

Mi opinión ahora que he vuelto a ver la película es que ha resistido perfectamente el paso del tiempo. Es la mejor de la saga y, por supuesto,

está muy por encima de sus imitaciones. Y es que el tema de fondo que la sustenta —la búsqueda de un objeto con poderes sobrenaturales— sigue atrayendo al público. De hecho, en literatura tenemos ejemplos de *best seller* basados en misterios de esta naturaleza que hacen las delicias del público.

OFERLINA PÉREZ HERNÁNDEZ
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

* * *

La primera vez que vi *En busca del arca perdida* tenía unos 8 años, no sé muy bien por qué, pero ya había visto las anteriores y me faltaba por ver el inicio de la saga, y por fin, la vi en mi casa con mi padre. Quedé totalmente entusiasmado, todavía más que cuando vi por primera vez *Indiana Jones y la última cruzada*. Y me gustó todavía más al saber que era la inspiración sobre la que se basa una de mis sagas de videojuegos favorita y que he seguido también desde muy pequeño, *Tomb Raider*. Como cualquier otro niño, yo quería ser Indiana Jones y eso me valió alguna que otra avería.

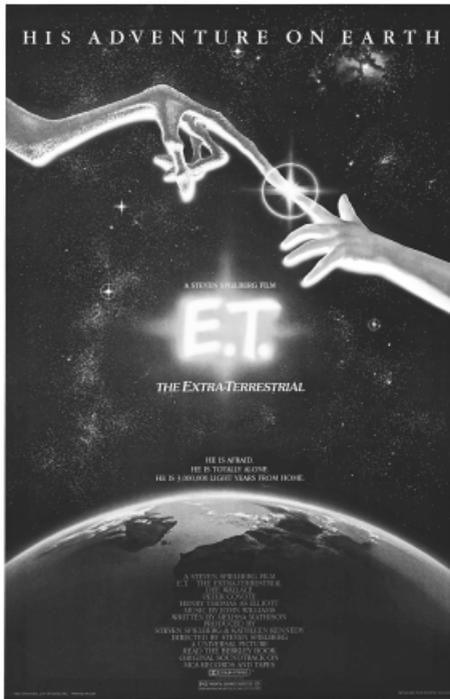
Ya tenía de antes la idea de que me gustaría trabajar en el cine y esta película acrecentó esa aspiración. Para mí, esta película supone una película refugio, que me anima en malos momentos, me emociona y me sigue teniendo tan entusiasmado como cuando tenía 8 años. Me parece que es una película que funcionó en su tiempo, que me funciona a mí y que funcionará a las generaciones venideras. Quién iba a decir que una película con una fotografía y un aspecto tan clásico sería tan popular entre el público joven y que, además, acabaría uniendo a generaciones tan dispares y separadas por el tiempo.

He de decir que, dada la ocasión, ésta ha sido la primera vez que he visto *En busca del arca perdida* con ojo analista, intentando reconocer las huellas de este director. Una vez más, destaca sobre el resto el uso de imágenes muy potentes reforzadas con una iluminación que nos muestra mucho más de los personajes que lo que simplemente dicen. Se podría decir que las imágenes hablan por sí solas, tal y como tenían que procurar los directores del arte primerizo que fue el cine mudo, y más tratándose de una película en la que la peripecia está por encima del diálogo.

Desde mi punto de vista, el principal tema que plantea, el de la comunicación con una divinidad, es algo que yo creo que sigue en vigencia hoy en día, en una época de crisis no sólo económica, sino también de creencias y valores.

ARTURO RIESCO CUADRADO
(Estudiante de la UPSA)

6.2. E.T. EL EXTRATERRESTRE (1982)



Título original: E.T. The Extra-Terrestrial.

Dirección: Stephen Spielberg.

Producción: Steven Spielberg y Kathleen Kennedy para Universal Pictures y Amblin Entertainment.

Guión: Melissa Mathison.

Fotografía: Allen Daviau (Color).

Música: John Williams.

Montaje: Carol Littleton.

Dirección Artística: James D. Bissell.

Duración: 115 min.

Intérpretes: Henry Thomas (Elliott), Dee Wallace (Mary), Peter Coyote (Keys), Robert MacNaughton (Michael), Drew Barrymore (Gertie), Thomas Howell (Tyler), Sean Frye (Steve), K. C. Martel (Greg), C. Thomas Howell (Tyler).

RAMIRO ROBLES DÍAZ

(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

MOHAMED ANASS ÁLVAREZ OURIAGHLI
(Estudiante de la UPSA)

Sinopsis

Una nave extraterrestre aterriza en un bosque de las afueras de una ciudad residencial estadounidense. Sus ocupantes descienden de ella y se prestan a recoger muestras de vegetación. De pronto, se acercan algunos vehículos y ante la inminente llegada de los humanos las criaturas regresan corriendo a su transporte y huyen. Sin embargo, una de ellas queda olvidada en la Tierra.

Elliott es un niño de diez años que vive junto a su madre, su hermano adolescente Michael y su hermana pequeña Gertie, de apenas seis años. La misma noche de la llegada de la nave, el niño escucha unos extraños ruidos que proceden de su patio trasero. Para su asombro, allí descubre al extraterrestre

perdido, sin tener aún conciencia de quién o qué es. Corre a su casa para hablar a su familia del hallazgo, pero al regresar la criatura ha desaparecido.

Elliott, empeñado en contactar con su visitante, decide salir en su busca provisto de una bolsa de caramelos con la intención de atraerlo, pero el descubrimiento de un agente del gobierno merodeando por los alrededores de su casa le obliga a esconderse, temeroso de que también esté buscando al enigmático ser. Cuando al fin Elliott lo encuentra, decide alojarlo en su habitación para protegerle.

Pronto el niño descubrirá que el visitante no es ni un animal ni un humano: ese extraordinario compañero ha llegado, sin duda, de algún lugar exterior y se ha perdido en la Tierra. Es inofensivo y tiene miedo, por lo que Elliott, con la ayuda de su hermana Gertie y su hermano Michael, intentará ocultarlo de la vista de los adultos asustadizos y de la gente del gobierno que lo busca. Elliott le pondrá por nombre E.T. y entre ellos dos nacerá una sólida relación de amistad que unirá su mente y sentidos más allá de lo físico.

Con el tiempo, E.T. conseguirá comunicarse y transmitir a su anfitrión su deseo de regresar a su casa. Juntos fabrican un transmisor con el que establecer contacto con sus compatriotas para que vuelvan a buscarle. La llamada se produce, pero tras la misma, el extraterrestre y Elliott comienzan a enfermar de forma repentina y terminan en manos de los hombres del gobierno, quienes resultan ser científicos que han transformado la casa familiar en un aséptico laboratorio de investigación para estudiar la naturaleza del extraterrestre. Elliott se recupera mientras E.T. muere... pero al poco resucita ante los ojos del pequeño, que, entusiasta, decide transportarle clandestinamente al lugar de contacto convenido para que los suyos le recojan.

Finalmente, E.T. es rescatado por sus congéneres y consigue regresar a su casa, pero tras una emotiva despedida permanece en la mente y en el corazón de Elliott y su familia para siempre.

Contexto del filme

Desde pequeño, Steven Spielberg se sentía atraído por la idea de que si los extraterrestres nos visitaran algún día, pudiesen ser seres amistosos y no hostiles, como normalmente les había mostrado la literatura, la radio o el cine. Las charlas que mantuvo en la infancia con su padre, en las que le decía que si había alguien ahí fuera —refiriéndose al espacio exterior—, necesariamente había de ser de naturaleza bondadosa, fueron también influyentes en la imaginación del futuro director.



E.T. aparece ante los niños como un ser bondadoso.

Cumplidos sus 34 años, Spielberg convenció a su amiga Melissa Mathison para que le escribiera aquella historia que tanto tiempo llevaba rondando su cabeza. El primer borrador contaba con más de cien páginas: “Lo leí en una hora”, recuerda el realizador. A Kathleen Kennedy, su coproductora, también le entusiasmó, y cuando el guión llegó a Universal Pictures acompañado de un busto de arcilla y algunos dibujos realizados por el ilustrador Ed Verreux que daban cuenta de la apariencia física del extraterrestre, Sidney Sheinberg, director de la compañía, dio luz verde a la realización de la película.

Fue muy difícil encontrar un diseño exacto para E.T., además de la tecnología precisa para hacerlo creíble en sus movimientos ante el público. Cuando al fin consiguieron dar con un prototipo que les convenció, hubieron de invertir un millón y medio de dólares para que la criatura que Spielberg y su equipo tenían en mente cobrase vida.

El presupuesto final de la película ascendió a diez millones y medio de dólares. El rodaje, llevado a cabo en los Estudios Culver, duró 61 días y el hecho de que fuese realizado en orden cronológico respetando el avance de la trama ficcional proporcionó al filme mayor verosimilitud.

El tándem cinematográfico que forman Steven Spielberg y John Williams, fiel escudero musical del director, volvió a dar cuenta de sus buenos resultados introduciendo un final apoteósico que el mismo compositor definió

como “de ópera”. Tal es su complicidad, que Spielberg montó las escenas una vez que se grabó la música. De esta forma volvía a confiar en uno de los mejores compositores del cine para sacar adelante una película muy especial para él, un filme que le hablaba de la infancia y la imaginación, dos de los temas claves del director. John Williams no le defraudó.

Con *E.T.*, además de practicar un cine íntimo y personal, Spielberg también demostró que es un cineasta de éxito —ya sea en su papel de director o en su faceta de productor—. Así lo corroboran títulos como *Indiana Jones y el Templo Maldito* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984), *Indiana Jones y la Última Cruzada* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989) o *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, 1993), que junto a *E.T.* fueron las películas más taquilleras en sus respectivos años de estreno.



El filme habla sobre la infancia, tema clave en la obra de Spielberg.

Breve análisis

El avance temporal y la construcción espacial de la película están subordinados a la lógica narrativa del relato, que en todo momento se asienta en la continuidad de la acción. De esta forma, Spielberg homenajea el cine clásico desde las decisiones de narrativa y puesta en escena que adopta. Un ejemplo que da cuenta de su buen oficio es la manera de filmar al personaje de Keys (Peter Coyote). En inglés Keys significa “llaves”, lo que se corresponde con el énfasis visual que se le imprime al filmarlo en buena parte del metraje sin que se le vea la cara, usando a cambio planos detalle que muestran únicamente el objeto con el que juega y del que toma su nombre. De esta forma, el director construye el personaje como alguien amenazante

y enigmático a través de una sinécdoque, consiguiendo que en los dos primeros tercios del filme se presente como un peligro que acecha el universo infantil que habita la casa de Elliott y sus hermanos.

El clasicismo se manifiesta también a través de citas explícitas a otros filmes consagrados. Mientras Elliott acude al colegio, E.T. se emborracha y ve en la televisión un fragmento que muestra uno de los besos más recordados de la historia del cine: el de John Wayne y Maureen O'Hara en *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, John Ford, 1952), haciendo que esta referencia interactúe con los propios personajes —Elliott, conectado emocionalmente con el extraterrestre, reproduce el gesto televisivo besando a la chica de su clase por la que se siente atraído—.

Algunos críticos y analistas han querido realizar una lectura de *E.T. El extraterrestre* como si se tratase de una versión contemporánea del Nuevo Testamento en el que se narra la venida, obra, muerte, resurrección y ascensión a los cielos de un visitante mesiánico. En ambos casos, el paso del intruso benefactor por la Tierra deja, en aquellos que le han conocido y tratado, una sensación de paz —sobre todo en el momento de la despedida de Elliott— y una enseñanza moral: en una de sus múltiples entrevistas, Spielberg llegó a decir que *E.T.* es una película emocionante “porque trata sobre valores humanos, sobre la necesidad de comprendernos unos a otros; pero también es una película sobre la compasión”.

Se puede ver en la cinta una crítica explícita al gobierno de los Estados Unidos, que despiadadamente somete al que es diferente y foráneo a un examen basado en la desconfianza y el miedo, sin reparar en que el corazón puede unir a todos los seres del universo. El filme demuestra que Spielberg realiza sus mejores películas cuando narra historias sencillas, cuando el apartado técnico no está por encima de la parte artística y cuando es la historia en sí la que marca el ritmo de la acción y no al revés. *E.T. El extraterrestre* es la película de su vida y en la que narra su infancia. Una plasación en imágenes del interés que desde pequeño le recorría el cuerpo, capaz de atraer a la sala a niños y adultos.

Recepción

E.T. El extraterrestre tuvo un preestreno en Houston (Texas) donde recibió una buena calificación por parte de los afortunados asistentes. El filme se estrenó en la gala de clausura del Festival de Cine de Cannes, en mayo de 1982, y en junio de ese mismo año ya estaba en los cines comerciales. Al final de la temporada la película había recaudado, sólo en Estados Unidos,

unos trescientos sesenta millones de dólares, frente a los diez millones y medio que costó.

Los críticos aclamaron *E.T.* convirtiéndolo en un clásico. El mítico Roger Ebert escribió: “No se trata simplemente de una buena película, es una de las películas que barre de lejos nuestra cautela y gana nuestros corazones”. En 1983, la película ganó el Globo de Oro y fue nominada a nueve premios de la Academia —entre ellos el de mejor película, director y guión original— ganando el Oscar en los apartados de música original, efectos visuales, sonido y efectos sonoros.

Pero no todo fueron premios, buenas críticas y alabanzas: el historietista barcelonés, Joaquín Blázquez, intentó demostrar que *E.T.* era un plagio de Melvin —un personaje de cómic creado por él mismo siete años antes—, aunque un derrame cerebral repentino le impidió llevar a juicio a Spielberg como hubiera sido su deseo.



El alienígena y Elliott establecen una conexión mágica.

Comentario personal

El estreno de *E.T. El Extraterrestre* en Salamanca fue un fenómeno social; más por la propaganda de la que venía acompañada la película, creo yo, que por las referencias cinematográficas que se tuvieran de ella. Me acuerdo que era anunciada como un filme adecuado para niños, así que nos presentamos en El Bretón el matrimonio con nuestra hija, que no había cumplido los cuatro añitos. Fue todo un desastre; niños alborotados por el miedo de aquel “bicho” que salía en la pantalla y lo que le costó a nuestra pequeña conciliar el sueño en los siguientes días —consecuencia de unos padres primerizos, claro—.

Siempre me llamó la atención esta película, quizás por la experiencia vivida en su estreno. Años más tarde, cuando hubo oportunidad, alquilamos un VHS en el videoclub más cercano y la vimos en casa: tierna, amable, familiar; nada que ver con aquellas series de televisión que nos presentaban a los extraterrestres como seres malignos que sólo venían a la tierra para conquistarla y convertir a los humanos en ceniza.

La falta de cultura cinematográfica no te deja escudriñar lo que tienes delante. Hecho que me ha pasado hasta que, en esta Universidad de la Experiencia —los profesores Pedro Sangro y Miguel Ángel Huerta de la UPSA— me han enseñado a ver el cine desde un nuevo punto de vista que yo, con mi limitado intelecto, he podido captar.

He vuelto a revisar *E.T.* con mi hija después de treinta años desde su estreno. Y, como con todas las cosas buenas, cada vez me parece mejor, me parece genial. Sí. Y digo genial porque una obra de estas características sólo puede haber salido de un “Genio”. Me sigue pareciendo tierna, amable, familiar; no me parece descabellado calificarla como dotada de un realismo mágico: un misterio que se esconde y late dentro del mundo representado. La conexión entre *E.T.* y Elliott sólo puede darse a través de un espíritu limpio, grande de corazón, sin cortapisas, para siempre, hasta el infinito; es una relación que cabe únicamente en un entorno de niñez; y más si falta una parte importante de un todo —“mi papá me hubiese creído”, protesta Elliott, alguna vez—.

Y sí, en este mundo no todo son rosas, así que Spielberg nos muestra también el afán de destrucción del hombre, de dominación, en pos de un bien de interés general, aún a costa de querer romper la inocencia, de partir el amor con el que todo ser humano nace. Pero al final triunfará una sociedad que no se empeñe sólo en lo material. El espíritu humano, en conexión

permanente unos con otros, permanecerá limpio para siempre: es lo que pienso que nos quiere decir Steven Spielberg.

RAMIRO ROBLES DÍAZ
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

* * *

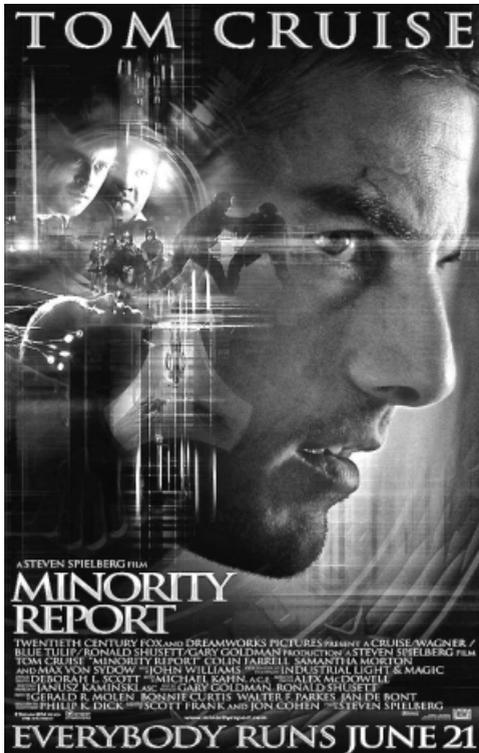
¿Qué se puede decir que no se sepa ya de *E.T.*? ¿Qué se puede opinar sobre una de las obras que me ha hecho llorar? Simplemente es una película que nos puede incluso engañar, pero lo único que pretende es romper con un mazo nuestro corazón y atravesarlo hasta que queramos tener como mascota al pequeño extraterrestre.

Aún recuerdo cuando mis padres me decían que con diez años yo había llorado de pequeño viendo la película. Por lo que, siendo ya adulto, como pasa con muchos filmes, la pusieron por la televisión y me decidí a echarle un vistazo acompañado de ellos en esta ocasión. ¿Adivináis el resultado, verdad? Lloré de nuevo, con mis veinte años. Ya será por la estupenda música que te toca el alma o porque simplemente hubiese tenido un mal día. Es tal lo que me ha provocado esta película, que a Drew Barrymore no me la imagino en otro papel que no sea el de la hermana de Elliott. Me confundió cuando era un niño porque me presentaron a los alienígenas como seres malvados. Parte de la culpa la tiene Tim Burton y su *Mars Attacks!* (1996), con esos cabezudos extraños que iban incinerando a la gente.

Está claro que es una película que recomendaría a todo el mundo, ya tenga trece u ochenta años. Es una historia bonita, estupenda, sensacional y sobre todo emotiva, muy emotiva.

MOHAMED ANASS ÁLVAREZ OURIAGHLI
(Estudiante de la UPSA)

6.3. MINORITY REPORT (2002)



Título original: Minority Report.

Dirección: Steven Spielberg.

Producción: Jan De Bont, Bonnie Curtis, Gerald R. Molen, Walter F. Parkes, para Twentieth Century-Fox Film Corporation, Amblin Entertainment, Dream Works SKG, Cruise/Wagner Productions, Blue Tulip Productions y Ronald Shusett/Gary Goldman.

Guión: Scott Frank y Jon Cohen, basado en el relato breve de Philip K. Dick.

Fotografía: Janusz Kaminski.

Música: John Williams.

Montaje: Michael Kahn.

Dirección artística: Ramsey Avery, Leslie McDonald, Seth Reed.

Duración: 145 min.

Intérpretes: Tom Cruise (John Anderton), Colin Farrel (Danny Witwer), Max von Sydow (Lamar Burgess), Samantha Morton (Agatha), Steve Harris (Jad), Neal McDonough (Fletcher), Patrick Kilpatrick (Knott), Jessica Capshaw (Evanna), Mike Binder (Leo Crow).

ENRIQUE ROSADO BEJARANO
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

MARÍA CABALLERO RODRÍGUEZ
(Estudiante de la UPSA)

Sinopsis

La historia se desarrolla en Washington D.C., en el año 2054 y gira en torno al jefe de PreCrimen, John Anderton. Este desarrolló con el director Lamar Burgess y la doctora Iris Hineman una nueva forma de prevenir los delitos, usando a tres Pre-cogs que se anticipaban a su comisión. Para aprobar que PreCrimen funcione a nivel nacional, mandan a Danny Witwer, un representante del Departamento de Justicia, con el objetivo de que inspeccione el proyecto y encuentre posibles fallos.

En uno de los casos, se ve que John es el futuro asesino y este tiene que escapar. En su desesperada huida, Anderton recurre a Hineman para pedirle información y ella le insinúa que la clave está en los informes en minoría que se descartan de los Pre-cogs, en este caso de Agatha, y para conseguir que no sea identificado tendría que cambiarse los ojos. Después de su cambio ocular y de inyectarse una encima para desfigurarse la cara, entra en PreCrimen y secuestra a Agatha, haciendo que los otros dos Pre-cogs no puedan acceder a sus visiones. Los dos escapan y ella le va prediciendo qué es lo que tiene que hacer para huir de la policía.

Después, visitan a un *hacker* para grabar el informe en minoría en el que se ve quién es asesino de la madre de Agatha. Posteriormente, van a la habitación del hotel donde se hospeda la supuesta víctima de Anderton, descubriendo por unas fotos que estaba relacionado con su hijo desaparecido. Cuando Crow llega, este le suplica que le mate, ya que no era el asesino de su hijo, sino que le habían pagado para que John le asesinase. Como Anderton se niega a matarle, este se dispara en un forcejeo.

Danny va a ver a Lamar y le explica que hay un fallo en un informe en minoría, en el cual se ve que el supuesto eco y la realidad son distintos. Entonces Lamar le dispara.

Agatha y Anderton van a la casa de su ex mujer, Lara, y la Pre-cog les predice que su hijo está vivo, relatándoles los acontecimientos que les sucederán. Inmediatamente, ella ve que van a detener a John, pero este ya no puede huir, le arrestan y a Agatha la llevan con los demás Pre-cogs.

Finalmente, Lara va a hablar con Lamar y ella descubre la trampa que él ha tendido a su exmarido. Ella va al depósito de confinamiento de PreCrimen a recuperar a Anderton. Lamar se encuentra en una conferencia para aprobar PreCrimen a nivel nacional y Anderton hace que se proyecte en la sala el informe en minoría en el que se ve cómo Lamar ahoga a la madre de Agatha.

Por último, los Pre-cogs ven que Lamar va a matar a Anderton, pero al final Lamar se suicida, haciendo que la predicción sea un error de los Pre-cogs y con esto desaparece toda la fiabilidad de Precrimen.



Tom Cruise lidera un thriller futurista e impactante.

Contexto del filme

El filme fue un éxito comercial, ya que tuvo como presupuesto inicial 102 millones de dólares y recaudó casi 360.

Se rodó en Estados Unidos, sobre todo en Los Ángeles, con un gran número de escenas que transcurren en el Ambassador Hotel.

Los guionistas son Scott Frank y Jon Cohen. Scott Frank escribiría después películas importantes como *La intérprete* (*The Interpreter*, Sydney Pollack, 2005) y *Caminando entre las tumbas* (*A Walk Among the Tombstones*, 2014), que también dirigió.

El director de fotografía es Janusz Kaminski, quien ya trabajó con Steven Spielberg en *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993) y *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998), con la que ganó un premio de la Academia.

El género al que pertenece el film es ciencia ficción, ya que la película en su mayoría es futurista, pero también pertenece al cine negro, pues en el fondo sigue los patrones de una historia policiaca, con crímenes y persecución. También tiene partes de acción y suspense, ya que las acciones suceden rápidamente y con grandes dosis de sorpresa, manteniendo así la atención del público.

La película se contextualiza después del 11-S, momento en el que empezaron a surgir este tipo de films para que los políticos diesen la imagen de tener controlado a toda la población y esta se sintiese segura. Indagando en *Minority Report*, cabe destacar que muestra un futuro con una constante vigilancia electrónica, publicidad personalizada y, además, se observa el rol de unos medios con una gran presencia gracias a los avances tecnológicos. El relato refleja también algunos aspectos sobre la vida familiar.

En relación con otras películas, *Minority Report* mantiene algunas conexiones con *Matrix* (*The Matrix*, Andy y Lana Wachowski, 1999), debido al contexto futurista, la idea de control social y su cuestionamiento de la realidad. Spielberg se inspiró en ella para parte de la trama, pero también se inspiró en los universos de Alfred Hitchcock para la ambientación. En *Minority Report*, Steven Spielberg da continuidad de algún modo a algunas de sus obras anteriores, como *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) y *A.I. Inteligencia Artificial* (*Artificial Intelligence: AI*, 2001).

El filme se basa, además, en un relato de Philip K. Dick, autor también del cuento que inspiró *Blade Runner* (1982), la emblemática película de Ridley Scott.



En *Minority Report* los Pre-cogs ven los crímenes antes de que se cometan.

Breve análisis

Llama la atención una escena en la que Anderton va a comprar droga —en cuyo consumo intenta encontrar consuelo a la pérdida de su hijo— y el vendedor le dice que “en el país de los ciegos, el tuerto es el rey”... cuando paradójicamente él es ciego. Esto puede significar dos cosas: que al estar todos controlados ocularmente, el vendedor es libre, por lo tanto es el supuesto “rey”; o que los miembros de Pre-Crimen, gracias a los Pre-cogs, son los monarcas absolutos, ya que pueden ver más allá que los demás.

Otra escena significativa llega al final de la película, cuando se ve cómo Agatha y los gemelos Pre-cogs viven juntos, disfrutando de un mundo sin tanto control y agobio. Esto se representa con un plano general de una casa en medio de la naturaleza, con colores cálidos que transmiten tranquilidad y no la opresión que daban los colores grises predominantes de toda la película.

Y es que, sin duda, la película destaca por un extremo cuidado de los detalles de su puesta en escena. El vestuario, por ejemplo, ayuda a contar la historia, con ejemplos como los policías que portan indumentaria y armas futuristas o el de los Pre-cogs, quienes cuentan con un traje especial que les hace tener un cuerpo viscoso como si estuvieran dentro del líquido amniótico.

El decorado se suma a la visión completamente futurista del largometraje. Elementos como los paneles táctiles aéreos —en los cuales se reproducen crímenes previstos en un futuro próximo— o los centros comerciales con dispositivos superinteligentes que reconocen a las personas y a sus datos personales por el iris de los ojos, ayudan a crear una atmósfera de desarrollo tecnológico al servicio de una seguridad extrema.

Spielberg recurrió a un grupo de expertos en los ámbitos de la arquitectura, la biomédica y la ciencia computacional para que estos dieran su visión sobre el mundo futuro. Además, utilizó un alto contraste para reforzar el ambiente oscuro que caracteriza al cine negro.

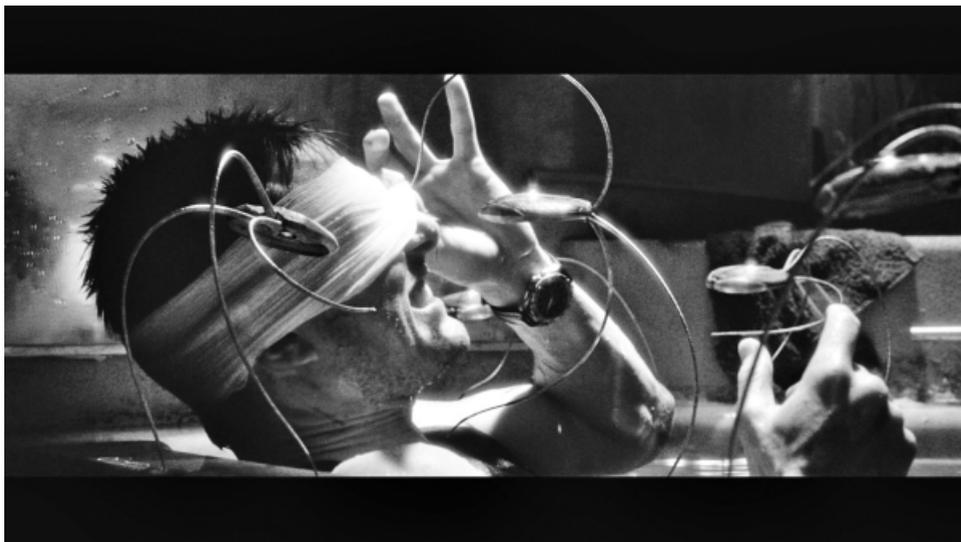
Fueron muy importantes los efectos especiales, que estuvieron a cargo de Industrial Light & Magic, compañía especializada que consiguió crear ese mundo futurista de una manera creíble.

En definitiva, todos los elementos del film fueron estudiados minuciosamente para acercarnos lo máximo posible al 2054. Pero a pesar de mirar hacia un futuro que tardará en llegar, las ideas que jalonan el filme resultan muy actuales.

En cuanto al sonido, John Williams compuso una apropiada banda sonora dividida en dos bloques, una más profunda para el personaje de Anderton —cuando este se encuentra solo y pensativo— y otra más excitante y elocuente para las secuencias de acción.

A pesar de encontrarnos en el territorio de la ciencia ficción, existen numerosos guiños al pasado. Por ejemplo, la música que suena en la primera secuencia de *Precrimen* es el *Primer Movimiento* de la *Sinfonía n.º 7* en si menor, escrita por Franz Schubert y denominada por algunos *La Inacabada* (1822). Además, en las escenas del guardia de la prisión, la música que escuchamos en el órgano es *Jesús, alegría de los hombres*, compuesta por Johann Sebastian Bach.

La película nos intenta enseñar que el control político que manipula y quita libertad a la civilización trae malas consecuencias, y al final se ve que las personas prefieren la libertad a la opresión. Además, el consumismo también actúa como un elemento manipulador, representado mediante una gran cantidad de anuncios de marcas y publicidad subliminal que jalonan la película.



El choque entre libertad y seguridad es uno de los grandes temas de la película.

Recepción

La acogida del público de *Minority Report* fue bastante buena, siendo una de las mejores películas de 2002, llenando las salas de los cines y vendiendo más de cuatro millones de DVD en sus primeros meses de lanzamiento. A pesar del éxito, algunos especialistas no la consideran una de las mejores películas de Steven Spielberg.

La crítica también le dispensó un buen recibimiento. Queremos destacar la opinión de Ángel Fernández Santos en *El País*: “Se devora *Minority Report*. Se pasa muy bien viéndola. Es una película llena de imágenes ingeniosas (...) Y hay gotas de cine para recordar en esta gran e irregular obra”.

En cuanto a los premios, en 2002 fue nominada al Oscar en la categoría de mejores efectos sonoros. Acumuló, además, otras candidaturas importantes: en los Premios BAFTA por mejores efectos visuales y en los Cesar por mejor película extranjera. Ganó dos Critics Choice Awards a mejor director y compositor. En 2003 obtuvo cuatro premios Saturn a mejor película de ciencia ficción, a mejor guión y a mejor actriz de reparto. Además en ese mismo año ganó el premio Bogey, en Alemania, por su éxito en taquilla.

Cabe destacar que se ha anunciado para 2015/2016 el estreno de una serie de televisión con el mismo título que se basa tanto en la película de 2002 y en la novela de Philip K. Dick.

En el año de estreno de la película se lanzó el videojuego *Minority Report: Everybody Runs* —libremente basado en el filme— para la Game Boy Advance, la PlayStation 2, la Xbox y la GameCube.

Además, se han hecho homenajes en algunas series de dibujos animados, como por ejemplo en el décimosexto episodio de la sexta temporada de *Futurama* (FOX, 1999-2013), titulado *Law and Oracle*. O también se puede ver en *Los Simpson* (*The Simpsons*, FOX, 1989), concretamente en el episodio *Treehouse of Horror XV* de la temporada número 16.

Comentario personal

He de decir que yo antes evitaba ver las películas de ciencia ficción, pero *Minority Report*, en principio, no me desagradó. Después le fui cogiendo el gustillo al ver que Steven Spielberg nos presentaba una ciudad del futuro, que tenía ciertos destellos de actualidad. El tema me resulta muy interesante, gracias a su manejo constante de la intriga. A raíz de la exposición de PreCrimen, los acontecimientos te van enganchando y vas queriendo saber más del enredo en el que han metido a Anderton. De ese modo vas

pasando de sorpresa en sorpresa y la película te mantiene en una constante atención, pues —aunque es un poquito larga— el tiempo pasa casi sin darte cuenta.

La banda sonora y la música de órgano en ciertas escenas están muy bien puestas, ayuda a vivir la tensión emocional que mantiene durante casi toda la película. La mezcla de luz y oscuridad te introducen perfectamente en la acción. Después de vivir tanta intriga y tensión, terminas con un buen sabor de boca gracias a un final feliz que tampoco me esperaba. He de confesar que al final me ha gustado mucho la película, por lo que de ahora en adelante no esquivaré ningún género cinematográfico hasta haberlo degustado.

El estilo de Steven Spielberg se reconoce perfectamente. El tema de los padres divorciados es muy frecuente en su filmografía por razones biográficas, ya que le quedó marcado que sus padres se separaran cuando tenía 19 años. También son habituales los personajes que ven algo a través de una ventana. La cámara se encuentra en el lado opuesto para que veamos lo que están mirando, así como la expresión en su cara. La música de John Williams, también es marca de la casa de sus películas.

Por otro lado, el director usa la luz como herramienta muy expresiva en los escenarios interiores. Y es que *Minority Report* también se caracteriza por sus ventanas a contraluz, logrando que se aprecien las siluetas de los personajes. Spielberg también trabaja minuciosamente los encuadres de rostros, que casi siempre miran hacia arriba o hacia fuera de la pantalla, sobre todo el de Ágata.

Creo que hoy día se hace realidad el tema de personas que ocultan hechos para conseguir poder u otro tipo de beneficios, o que son capaces de tenderle una trampa hasta a su mejor amigo. Actualmente eso sucede en el ámbito político, laboral e incluso familiar. Del mismo modo, las grandes naciones intentan manipular y ocultar ciertos acontecimientos para que los ciudadanos no se enteren de lo que realmente está sucediendo. Y para conseguirlo emplean toda clase de métodos aunque no sean legales.

Por último, pienso que *Minority Report* está enmarcada dentro de un estilo clásico porque —a pesar de su apariencia futurista— hay un relato que evoluciona con una exposición, un desarrollo y un final feliz. Además, respeta la cronología de los acontecimientos y mezcla adecuadamente planos generales y primeros planos, manteniendo así la atención y el disfrute del espectador.

ENRIQUE ROSADO BEJARANO
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

En primer lugar, yo no consideraría *Minority Report* como una de las mejores películas de Steven Spielberg. Pero, aun así, creo que se trata de una gran película, ya que la estética está cuidada minuciosamente y bajo mi criterio te sumerge en un mundo futuro.

La trama de persecución policiaca te absorbe completamente, te envuelve en un ambiente negro y te deja en tensión a lo largo de todo el film. Tanto la realización como la banda sonora están muy trabajadas y en su conjunto consiguen funcionar perfectamente dentro del filme.

El mensaje que el director intenta plasmar está muy vinculado con el contexto en el que se hace la película, y aunque lo intenta encubrir en un tiempo futuro, sus ideas son muy actuales. Están muy presentes las ideas de opresión y libertad, de la manipulación de los medios, del control de la población por medio de máquinas, del dominio del Gobierno...

Se podría considerar una película clásica ya que, aunque está ambientada en el futuro y por lo tanto lo que vemos no simula la realidad, Spielberg construye lo que podría considerarse como una nueva realidad futura. La trama principal también puede ser considerada como muy clásica debido a que tiene una continuidad espacio-temporal, sin saltos en el tiempo y sin una complejidad narrativa. Sus actos están diferenciados y se rigen por la causalidad. El protagonista tiene un objetivo claro que acaba resolviendo, por lo tanto el filme presenta un final cerrado y feliz. Además, la cámara se usa de manera funcional y con apariencia invisible, ya que se intenta ocultar para que el espectador viva la historia de forma inconsciente.

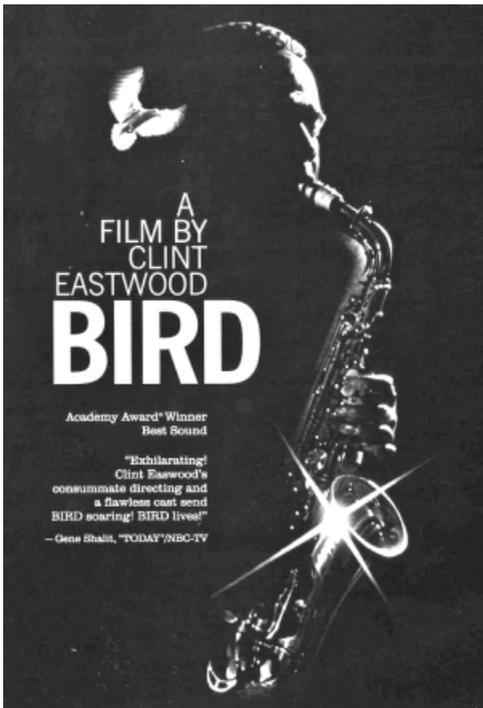
MARÍA CABALLERO RODRÍGUEZ
(Estudiante de la UPSA)

7.

CLINT EASTWOOD: EL DRAMA

*Amparo Tamborino Santos, Pedro de Mercader
Cárdenas, Manuel Villacampa Romero, Miriam
Inmaculada Sánchez Rivas, Juan José Vergel Hernández,
Laura González-Muriel Fernández-Sesma, Teresa Sagrado
García, Aránzazu Díaz Huerta*

7.1. BIRD (1988)



Título original: Bird.

Dirección: Clint Eastwood.

Producción: Clint Eastwood para The Malpaso Company y Warner Bros.

Guión: Joel Oliansky.

Fotografía: Jack N. Green.

Música: Lennie Niehaus.

Montaje: Joel Cox.

Dirección Artística: Edward C. Carfagno.

Duración: 161 min.

Intérpretes: Forest Whitaker (Charlie "Bird" Parker), Diane Verona (Chan Parker), Michael Zelniker (Red Rodney), Samuel E. Wright (Dizzy Gillespie), Keith David (Buster Franklin), Michael McGuire (Brewster), James Handy (Estevés), Damon Whitaker (Young Bird), Morgan Nagles (Kim), Arlen Dean Snyder (Dr. Heath), Sam Robards (Moscowitz).

AMPARO TAMBORINO SANTOS
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

PEDRO DE MERCADER CÁRDENAS
(Estudiante de la UPSA)

Sinopsis

La película narra la tormentosa vida de un artista genial. Desde sus humildes orígenes hasta convertirse en un gran creador atormentado. Presentamos su vida, narrada como una tragedia digna de los poetas griegos. La historia de un hombre que es víctima de sí mismo y de la sociedad.

Ese artista es Charlie Parker, uno de los más virtuosos músicos de la historia del *jazz*. Desde un punto de vista poético, esta película es un tributo al genio. Narrada de manera no lineal, Eastwood reproduce diferentes episodios trascendentales de su vida como la tormentosa relación con su mujer, sus adicciones y, sobre todo, la forma en la que logró hacer historia con su saxo.

El filme parte de los inicios humildes de Parker, para saltar a un presente turbulento en el que el músico comete un intento de suicidio. Compartiendo constantemente el punto de vista de "Bird", revisamos los episodios de su vida que le han convertido en leyenda, pero también sus momentos más turbios, además de acompañarle durante sus últimos días.

Conoceremos su vida, tanto personal, como profesional. De su legendaria actuación en París, al instante en que se convirtió en un monstruo del *jazz* —el episodio con el plato de la batería—, pasando por su turbulenta relación familiar, su relación con las drogas, su resignación a sus vicios y dolencias, la traumática muerte de su hija, su incondicional y ferviente pasión por la música, sus polémicas giras, sus intensas grabaciones, sus amistades con figuras como Dizzie Gillespie y otros talentos musicales... Tan solo son algunos de la gran cantidad de aspectos que disecciona de manera maestra y minuciosa Eastwood, aportando una visión única e irrepetible de Charlie "Bird" Parker.

La película se abre con una cita de Scott Fitzgerald: "La Vida de los americanos no tienen segundos actos" —y eso se ajusta a la frenética vida de un Charlie Parker que falleció a la temprana edad de 34 años— y termina con una dedicatoria del propio director: "A todos los músicos del mundo".

Contexto del filme

Clint Eastwood ha sentido desde su infancia gran apego por la música. Tal vez sea herencia de sus progenitores, ya que su padre tocaba la guitarra y su madre era una ávida coleccionista de discos de piano. Sin embargo, la verdadera revelación de Eastwood se produjo cuando asistió a Oakland a ver a Charlie "Bird" Parker en su juventud. Desde ese momento se forjó una pasión incondicional por el *jazz* y el *blues* que aún hoy sigue manteniendo. Prueba de ello son tajantes afirmaciones suyas como: "Las únicas verdaderas expresiones artísticas estadounidenses son el *western* y el *jazz*".



El actor Forest Whitaker se transforma en Charlie "Bird" Parker.

Por esa razón, no es de extrañar que tarde o temprano Clint Eastwood fuese a enviar una carta cinematográfica de amor al jazz a través de una de las grandes figuras que ha dado este estilo musical con el que el director siente una especial conexión. Sin embargo, *Bird* no nació del propio Clint Eastwood, ya que el guión de Joel Olianski fue vendido en 1980 a Columbia, que prefirió no producirlo. Cuando Eastwood se enteró de ello, urgió a la compañía Warner, con la que tiene un acuerdo, para que comprase los derechos y se lanzó a desarrollar la película desde su productora, The Malpaso Company.

Bird es uno de los proyectos más personales de Eastwood, que se decidió a hacerlo —arriesgándose también al elegir a un protagonista que no era ninguna estrella consagrada— sabiendo que quizás luego tuviese que compensar económicamente a Warner actuando en un par de películas "de acción". Su pretensión era hacer un filme no dirigido al gran público, apostando por un cine puro, que perdurase en el tiempo más allá de su paso por las salas comerciales.

El director ya se había adentrado en el tema de la música en un documental sobre el pianista negro Theolonius Monk, pero a Parker le dedica ahora una película completa, coincidiendo con la aparición en aquella época de otro documental sobre el saxofonista titulado *Bird Now* (Marc Huraix, 1988).



Bird reconstruye la vida del genio del jazz.

Breve análisis

El guión de J. Olianski está basado en las memorias de la viuda de Parker, que actuó como asesora de la película. La trama que presenta es difícil de explicar, ya que es una obra desestructurada, más ambiental que narrativa. La película pretende condensar la vida de Charlie "Bird" Parker en dos horas y media mientras narra, paralelamente, el auge y la caída del jazz.

Sus personajes se presentan apesadumbrados, con esqueletos en el armario, pero a la vez, virtuosos y geniales. Se trata de hacer un retrato humano con todas sus imperfecciones. Nadie está idealizado en el filme, a pesar de la declarada admiración que tiene Eastwood por el jazz y por la figura de Parker.

Su argumento no pretende reproducir con exactitud la biografía del genio. Lo que le interesa es expresar sentimientos. El tema de la drogadicción lo trata de forma discreta, con sutileza; sólo lo muestra en una escena, cuando Red Roney —el "albino rojo"— trata de consumir delante de Parker, a lo que él se opone... Lo que vemos únicamente son las consecuencias del acto.

Las geografías por las que nos movemos son oscuras, nocturnas. Muchas veces viajamos por los bajos fondos, por los clubes... La iluminación es acorde a ello, con poca luminosidad, optando por imágenes sombrías que sirven para hacer hincapié en sus torturados personajes.

Eastwood elige una puesta en escena sobria, sin grandes artificios. En el nivel de la planificación reconocemos un estilo clásico que en ningún momento rompe con el relato. La cámara juega el papel de testigo invisible de los hechos que narra, sin hacer ningún juego hipertextual. El montaje, en cambio, apuesta por un tipo de narración más experimental: no lineal. La película supone un repaso a la vida del Parker, mientras que él también lo hace: nos sumergimos en su fragmentada mente con un ritmo musical, poético y jazzístico que el montaje subraya.

El trabajo en el apartado musical de Leni Niehaus —colaborador habitual del director— demuestra un conocimiento asombroso del *jazz* al haber escogido perfectamente las composiciones musicales que acompañan a las imágenes. La cuidada banda sonora está compuesta por grabaciones del propio Parker mezcladas digitalmente con grabaciones de músicos contemporáneos.

La película no pretende ser moralista, ni criminalizar a Parker por sus vicios, ni por su actitud resignada ante ellos. Tampoco trata de mostrar una figura impoluta. Sólo pretende rendir tributo a uno de los músicos más importantes de la cultura estadounidense.

Recepción

Tal y como previó Warner, la obra supuso un fracaso a nivel económico, ya que contó con un presupuesto de nueve millones, y tan solo logró recaudar algo más de dos en Estados Unidos, generando pérdidas dentro del estudio.

Sin embargo, críticos de referencia como Roger Ebert elogiaron todos y cada uno de los aspectos de la película, especialmente por el tratamiento que hace de la figura de Charlie Parker y por el trabajo de ambientación sonora. Una crítica a destacar es la de Woody Allen, gran amante del *jazz*, que dijo: “De todas las películas sobre *jazzmen* que he visto, y probablemente he visto todas, *Bird* me parece la más digna”.

En el prestigioso festival de Cannes la película se llevó el reconocimiento al mejor actor para Whitaker y otro premio por sus aspectos técnicos, además Eastwood estuvo nominado a la Palma de Oro. Dentro de las fronteras estadounidenses, la cinta también fue reconocida tanto en los Oscars como en los Globos de Oro, entre otros.



En fondo y forma es una de las películas más personales de Eastwood

Comentario personal

La película me ha sorprendido positivamente, ya que aunque de entrada tengo que reconocer que no soy nada conocedora, ni seguidora del *jazz*, después de analizar esta película creo que voy a interesarme, ya que emociona por su música y por la implicación que tiene en la historia que nos cuenta.

No es una de las más conocidas por el gran público, pero creo que tiene cualidades para ser una película reconocida como una obra maestra del genial director.

Es de destacar que no es muy fácil de seguir, ya que la estructura tiene numerosos saltos hacia atrás y hacia delante, pero al final vas encajando toda la trayectoria de la vida tortuosa de ese artista. Parece ser que este es el ritmo que sigue el *jazz*. De todas formas este aspecto le sirve al realizador para distanciarse de los tópicos, de las películas biográficas.

Estéticamente sobrecoge por la presentación que hace de los ambientes en que se mueve el protagonista, los clubs nocturnos, las calles de Nueva York llenas de anuncios de espectáculos, así como la lluvia frecuente que impregna el ambiente. Todo muy adecuado para la historia que se está contando, envuelto con los sonidos de la música del saxofón que interpreta

el protagonista... Y junto a esto están las imágenes de unos personajes que están viviendo dentro de ese ambiente, con claros y sobre todo oscuros, en su trayectoria humana y artística.

Un rasgo característico del director es la forma de dirigir a los actores, potenciando sus papeles al permitirles desenvolverse con soltura en las escenas. Me parece genial el trabajo de Whitaker, que refleja a la perfección lo que pudo ser el artista, en sus actuaciones musicales y sobre todo nos convence cuando está moviéndose bajo los efectos de las drogas. Es de destacar también la relación con su esposa Chan, una mujer blanca que era gran conocedora del *jazz*, y que demuestra entender a su marido, no le presiona y a veces se esmera en cuidarle. En realidad él era una persona amistosa que no trata de hacer daño a nadie, sólo se lo hace a sí mismo.

Hay escenas que sobrecogen por la gran expresividad que manifiesta el protagonista, como por ejemplo en la que está mandando los telegramas a su esposa cuando se entera de que ha muerto su hija, donde demuestra desesperación y también culpabilidad.

Temáticamente se centra en la historia de un perdedor, como muchos de los personajes de la filmografía de Eastwood: personas que tuvieron el mundo a sus pies pero que por circunstancias adversas acabaron destrozadas. Los sentimientos que nos trasmite a través de un relato duro son los que se refieren a alguien que consciente o inconscientemente se hunde en un abismo y no hace nada para remediarlo.

En resumen estamos ante una película interesante, honesta, donde se retrata a un genio de la música.

AMPARO TAMBORINO SANTOS
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

* * *

Los *biopics* han sido tan explotados que pueden llegar a ser tediosos en la actualidad. Películas diseñadas con la única finalidad de conseguir el Oscar, adaptaciones de personajes históricos absolutamente idealizados que en muchas ocasiones tienden a un sentimentalismo barato... Esta obra demuestra que se puede adaptar la vida de una persona de una manera más respetuosa con el referente real. Eastwood nos propone una visión descarnada de Charlie "Bird" Parker. Artista genial, pero un desastre en lo personal. Sin edulcorantes.

Charlie Parker es la música. Con sus defectos y virtudes. Eastwood nos propone con *Bird* un retrato que simplemente expone todo lo que fue Charlie Parker sin hacer ningún juicio moral.

Las elecciones formales y de producción tomadas por el director son las idóneas. Todas ellas van encaminadas a dotar de mayor realismo a la película. Por ejemplo: la elección de alguna estrella hubiese eclipsado a quien es el verdadero protagonista de la obra. El trabajo de Whitaker es simplemente prodigioso en todos los aspectos. El actor, que era desconocido por aquel entonces, brilla con luz propia en esta obra, ya que logra una metamorfosis tan completa que nos hace olvidar las diferencias físicas entre el "Bird" real y el de la ficción.

El montaje, fruto de la decisión de narrar el filme de forma no lineal, es sumamente inteligente al tratarse de una película de *jazz*. Es la elección necesaria. El ritmo improvisado, desestructurado y rompedor del *jazz* —y aun más del *bebop*— se traduce en ese modo de contar la película. Eastwood opta por una experimentación en este aspecto, anti clásica y rompedora respecto a su obra previa, que le dota de una lírica intensa y un ritmo espontáneo.

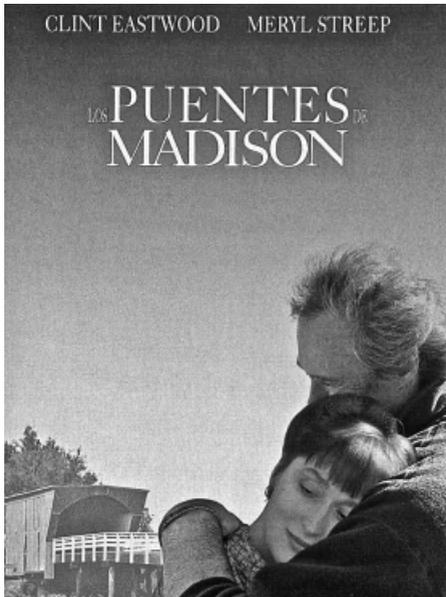
El hoy octogenario realizador es capaz de aparcarse sus ideales creando una película con naturalidad y evitando dar ninguna lección ideológica. Eso le honra como creador y ha permitido que le valoren como artista los que hasta entonces solo podían verle en el papel de Harry Callahan —"Harry el sucio"—.

El tratamiento musical de la obra es, también, sencillamente magistral. Las aportaciones de Lennie Niehaus son completamente meritorias logrando plasmar respetuosamente la obra de Charlie Parker.

Puede que esta película no sea de las más populares del último director clásico, pero es el mejor tributo a los músicos de todo el mundo que se podría concebir. Obras como esta son joyas de la filmografía estadounidense que merecen ser descubiertas o redescubiertas. Obras que embriagan, si te dejas llevar por las melodías, que puede que suenen sucias o imprevistas, pero son tan inspiradas y virtuosas como la más alta cultura. Obras que son puro *bebop*. Obras que son puro *jazz*. Obras que son puro Charlie "Bird" Parker.

PEDRO DE MERCADER CÁRDENAS
(Estudiante de la UPSA)

7.2. LOS PUENTES DE MADISON (1995)



Título original: The Bridges of Madison County.

Dirección: Clint Eastwood.

Producción: Clint Eastwood y Kathleen Kennedy para Warner Bros, Amblin Entertainment y Malpaso Productions.

Guión: Richard LaGravenese basado en la novela de Robert James Waller.

Fotografía: Jack N. Green (Color).

Música: Lennie Niehaus.

Montaje: Joel Cox.

Dirección Artística: William Arnold.

Duración: 135 min.

Intérpretes: Clint Eastwood (Robert Kincaid), Meryl Streep (Francesca Johnson), Annie Corley (Carolyn Johnson), Victor Slezak (Michael Johnson), Jim Haynie (Richard Johnson), Sara Kathryn Schmitt (Carolyn joven), Christopher Kroon (Michael joven), Phyllis Lyons (Betty), Debra Monk (Madge), Richard Lage (abogado Peterson), Michelle Benes (Lucy Redfield).

MANUEL VILLACAMPA ROMERO
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

MIRIAM INMACULADA SÁNCHEZ RIVAS
(Estudiante de la UPSA)

Sinopsis

A mediados de los años sesenta, en una granja del estado de Iowa, Francesca —ama de casa de mediana edad de origen italiano— vive una vida convencional y organizada junto a su marido, Richard, y sus hijos, Caroline y Michael.

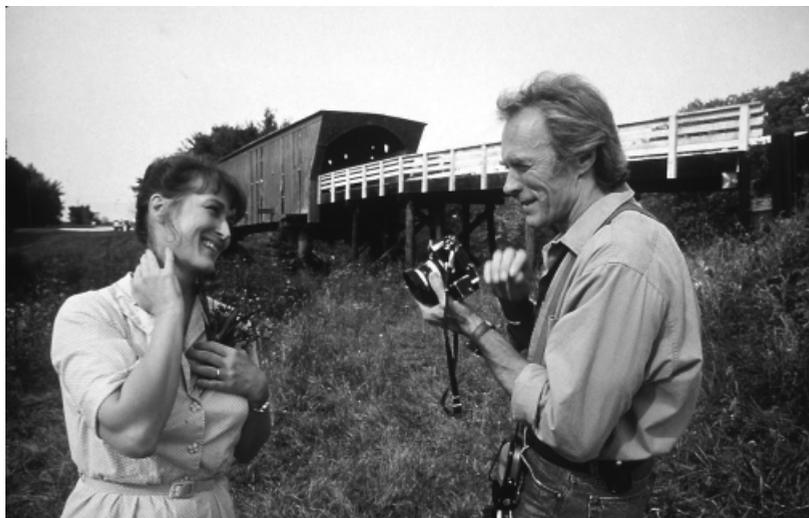
Padre e hijos deciden acudir a concursar con el pequeño potro de la niña a la feria del condado. Francesca opta por quedarse en casa con la única y monótona compañía que conoce: su rutina cotidiana. De pronto,

el ruido del motor de una camioneta hace girar su mirada del porche de la granja que barre hasta el camino. Es entonces cuando ve aparecer un vehículo polvoriento, del cual desciende un hombre alto, de pelo canoso y mirada perdida. Es Robert Kincaid, un fotógrafo del National Geographic que, tras un largo periplo por medio mundo, viene a realizar un reportaje sobre los puentes cubiertos de la zona.

A lo largo de cuatro intensos días, los sentimientos de Francesca y Robert crecen desbocadamente. El deseo carnal y la necesidad de cariño y compañía les llevará a explorar terrenos profundos, compartir anhelos íntimos y vivir una gran historia de amor.

La relación se interrumpe bruscamente cuando la familia regresa de la feria del condado, ufana, al hogar. Francesca, que se debate entre su deber con la familia o la huida con Robert en busca de algo pleno y reconfortante para su alma, termina refugiándose en la elección más cobarde, guardando para sí la experiencia vivida a la que renuncia y regresando a su vida anterior.

Posteriormente Francesca plasmará todos los detalles de su relación durante aquellos días con Robert en un diario que, junto a una carta personal y una llave, permanecerá oculto hasta su muerte, siendo descubierto por sus hijos Michael y Caroline cuando éstos abren su testamento. En el mismo, la madre ha dejado como voluntad última su deseo de ser incinerada y que sus cenizas sean esparcidas por el puente Roseman —el lugar en el que compartió sus breves e intensos momentos de felicidad junto a Robert—.



Los puentes de Madison adapta un best seller de Robert James Waller.

Contexto del filme

Previamente a su publicación, la novela homónima de Robert James Waller en la que se basa la película recibió una crítica negativa por considerarla “un folletín de tercera fila insípido, insustancial y pacato”. La realidad de los hechos posteriores dejó en muy mal lugar al lacerante crítico, pues tras publicarse en 1992, en Estados Unidos se vendieron más de diez millones de ejemplares, convirtiéndose en un fenómeno de ventas literario.

El olfato del sagaz Steven Spielberg propició que comprara los derechos cinematográficos antes de que apareciese el libro, llegando incluso a plantearse dirigir una adaptación cinematográfica del mismo previamente a afrontar su muy querido y anhelado proyecto *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993). Fue él mismo quien propuso a los estudios a Clint Eastwood como protagonista ideal. Hasta entonces Robert Redford le llevaba la delantera en las preferencias de los productores para encarnar a Robert Kincaid, y Sidney Pollack se posicionaba como el director más adecuado. Sin embargo, el proyecto echó a andar con Bruce Beresford como director y Eastwood de protagonista.

La química del tándem entre la estrella y el realizador brilló por su ausencia desde el principio, una situación motivada por la elección de la actriz que debía protagonizar al personaje de Francesca. La apuesta de Beresford como opción ideal para encarnar a la perfección su espíritu en la novela era Isabella Rosellini —la hija de Ingrid Bergman— por su condición de europea. Pero Eastwood se mostró inflexible y defendió la elección de una intérprete norteamericana, lo que motivó que Beresford, disgustado y vencido, abandonase discretamente el barco pasando las riendas de la dirección al primero.

A Meryl Streep no le interesaba el proyecto ni le gustaba el libro. La insistencia de Eastwood consiguió que echase un vistazo al guión. Lo leyó por la mañana y por la tarde le devolvió la llamada al director para decirle que haría el papel.

Director y actriz no hablaron mucho de lo que se esperaba de ella. Eastwood se limitó a pedirle contención y espetó un lacónico: “Prepárate, preséntate en Iowa dentro de dos semanas”. El día previo al inicio del rodaje, el equipo al completo acudió a una fiesta de bienvenida. La actriz asistió con unos kilos de más, el pelo teñido de castaño oscuro y un magnífico acento italiano, es decir, todo lo contrario de lo poco que el director le había pedido. Meryl Streep ya tenía en su cabeza cómo iba a ser su Francesca.



Los convencionalismos sociales no impiden que se imponga el amor.

Breve análisis

Los puentes de Madison resulta ser un filme fruto de una gran paradoja, tanto en su concepción, como en su realización, contenido y resultado, lo que no es óbice para que podamos decir que es el último gran melodrama clásico que nos ha regalado el cine hasta la fecha.

La historia de amor y fidelidad que sustenta el núcleo principal de la película conlleva una crítica a la sociedad americana asentada en la hipocresía y las apariencias y refugiada en su conservadurismo.

La primera paradoja es que en pocas ocasiones la adaptación cinematográfica supera a la obra literaria. Este es un caso claro, con la dificultad añadida de que el material original ya era un sólido *best seller*.

Paradójico y sorprendente resulta también, viniendo de quien viene, que por primera vez el personaje central de la película sea una mujer. Francesca es el centro de la trama, centrada en su propia historia que va narrando en *voice over*. Los secretos y tormentos que su alma encierra hacen que los espectadores sientan toda la lucha interior y los condicionantes que sufre, pero desde la renuncia al juicio moral, sin condena implacable a la madre de familia infiel. El acercamiento de Eastwood a la condición humana de Francesca es respetuoso, cariñoso, sustentado en el dolor casi incontrolable que experimenta el personaje.

En este sentido, es paradójico que esta película sea obra del creador de la saga que inaugura Harry el Sucio; o del pistolero emboscado en un poncho con la colilla en la comisura de los labios, impasible, frío, calculador, ejecutor; o del rudo y mal hablado sargento de hierro, personajes todos ellos encarnados y creados por el mismo autor, al que algunos llegaron a tachar de machista y violento, quizás sin mucha razón.

Su libertad de acción en la dirección, ganada a pulso tras su estrellato como actor, probablemente le llevó a encarar *Los Puentes de Madison* cambiando el paso y haciéndoselo cambiar a sus incondicionales, a los que iba a retar asumiendo un nuevo rol. En más de una entrevista, el duro e irascible Eastwood al que todos teníamos en el subconsciente afirmó que lo que le interesaba del proyecto era contar una historia de amor a través de los ojos de una mujer. Otra paradoja más.

Eastwood golpea directo al corazón, sin ambages, con *Los Puentes de Madison*. Y lo hace influido por dos películas, *Breve encuentro* (*Brief Encounter*, David Lean, 1945) y *Carta de una desconocida* (*Letter from an Unknown Woman*, Max Ophüls, 1948), donde los convencionalismos sociales como impedimentos de un gran amor y las pasiones de una mujer dejadas a modo de legado en una carta se entrelazan y desembocan en las orillas de *Los Puentes de Madison*.

Hay una paradoja más del intérprete de *Los violentos de Kelly* (*Kelly's Heroes*, Bryan G. Hutton, 1970) o *El jinete pálido* (*Pale Rider*, Clint Eastwood, 1985), responsable la brutalidad sin límite de *Sin perdón* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992). Eastwood es un aprendiz autóctono de piano y amante del jazz que, al escuchar a solistas como Lester Young, descubrió cómo mantenerse impasible mientras desnuda el alma. Por ello, quizás cuando compuso *Doe eyes* (*Ojos de cierva*) —el tema que arropa con magistral sutileza la escena final convertida en joya de orfebrería en la historia del cine— no era consciente de que el destino guardaba un trocito de gloria con su nombre, fuera del jazz y las películas del Oeste.

La lluvia empapa a Robert. Con la mirada pregunta a Francesca, sin palabras. Ella, nerviosa, rota, solo esboza una sonrisa insuficiente.

Robert derrotado, retrocede, sube a la camioneta y enciende el motor.

Un semáforo en rojo detiene su marcha. Detrás de este, el marido de Francesca detiene la suya. Robert coloca en el retrovisor el colgante que Francesca le regaló. Ésta le observa. La parada del semáforo se antoja eterna, es la última oportunidad que el destino le concede a Francesca. Su mano se aferra a la manija de la puerta... casi la abre, mientras lucha consigo

misma. La tensión dramática alcanza cotas insuperables cuando el marido sube la ventanilla y gira en dirección contraria a la que se dirige Robert.

Nunca más volverán a verse.

Recepción

Los propietarios de las salas de cine de los Estados Unidos se mostraron escépticos con el estreno del filme, prueba de ello fue el número de salas en las que se estrenó: 1.805, frente a las 2.518 de las que dispuso *La Jungla de Cristal. La venganza* (*Die Hard: With a Vengeance*, John McTiernan, 1995). Pero esta situación cambió rápidamente y *Los puentes de Madison* llegó a recaudar setenta millones de dólares sólo en Estados Unidos.

El público quedó fascinado, y no menos la prensa, a la vez que sorprendidos por la obra. “Una historia de amor conmovedora y elegiaca en el corazón de la excesiva y autocomplaciente obra del señor Waller”, subrayó el *New York Times*. Por su parte, el *New York Daily* señalaba: “Contiene momentos... de los más potentes que nos ha ofrecido el cine”. Y el *Wall Street Journal* la calificaba como “una de las películas mas deliciosas de los últimos años”.

Paralelo al éxito del filme, no lo fue menos el de la música de la película, encabezando las listas de ventas de jazz, lo que originaría la creación de Malpasso Records.

La Academia fue cicatera en reconocer los méritos de la película que, no obstante, consiguió la nominación a la mejor actriz para Meryl Streep, además de dos nominaciones al Globo de Oro —mejor película y protagonista femenina—.

Comentario personal

El joven soldado americano turbó la plácida existencia provinciana de ella. Cuando se conocieron, él le hablaba de su país. Con sus grandes manos reafirmaba gestualmente la grandeza de su tierra allende los mares, la afabilidad de sus gentes sencillas que allí le esperaban, la pequeña iglesia que levantarán brazo con brazo todos los vecinos que cada domingo acudían orgullosos a ella. El olor punzante de los campos al amanecer. Al yanqui de espaldas anchas y piernas firmes se le quebraba la voz al hablar de su madre.



La inolvidable escena final: la separación de Robert y Francesca.

Ella escuchaba embelesada y se dejó llevar del brazo rocoso que la guiaba con una complaciente seguridad a transitar el único —¿el más importante quizás...?— puente de su vida. De un extremo su inocente y virginal Bari; al otro extremo, lo nuevo, la imaginada y mil veces recreada Iowa.

“Somos aquello que hemos elegido”. Francesca

El objetivo de su vida era el de su Nikon. A través de él, delante de él, la vida pasaba como un río furioso. Él lo plasmaba, lo inmortalizaba: las lágrimas de la guerra, las tragedias de la Naturaleza, la libertad del vuelo, el desafío de la Ciencia, la villanía de los poderosos, la honorabilidad de los pobres en su miseria. De Calcuta a Tokio, de Sídney a Moscú, de todos los lugares a ningún hogar. Trípode saltimbanqui sin fin. Oscuras diapositivas del alma. Flash cegador de la realidad. Laboratorio revelado de experiencias ajenas. Filtros que filtran el dolor de la soledad al anochecer. Lentes que convergen el éxito profesional en amargo e íntimo fracaso. En mil lugares estuvo. En ninguno fue. Millones de seres le rodeaban. Nunca tomó partido ni compromiso por cualquiera de ellos. Intentó desesperadamente ser....

“La mayoría de las personas temen el cambio pero, si lo ves como algo con lo que siempre puedas contar, puede ser un consuelo, porque no hay muchas cosas con las que puedas contar”. Robert.

Enfiló sus pasos donde sus pies y el destino quisieron. Buscaba sin saber encontrar el puente definitivo que le llevara a ser aceptado y amado como nunca lo había sido. A desterrar de su solitario corazón todas las penas y tornarlas en dichas, quizás compartidas en un mismo latido.

“Creo que los lugares en que he estado y las fotos que he hecho durante mi vida me han estado conduciendo hacia ti”. Robert.

El viejo puente cubierto de Roseman los unió cuando ella dejó colgada la leve nota, prendida en sus agrietadas maderas. Volverían a escribir cartas muchos años después, tanto la una como el otro, entre sí, y como despedida póstuma a los hijos que ella había criado con celo y cariño. Lo que no resultó suficiente para que los hijos, hoy adultos, llenos de prejuicios, con estrechez de miras, interesados, egoístas y agobiados, llegaran a entender los anhelos y sentimientos, ignorados y desdeñados cotidianamente, de su madre.

“Cuando uno se hace mayor, los temores se apaciguan y lo que realmente se hace cada vez más importante es que te conozcan. Que te conozcan por todo lo que has sido durante esta breve estancia. Qué triste me parece abandonar este mundo sin que aquellos a quienes más quieres sepan realmente quién eras”. Francesca.

¿Pueden cuatro días abarcar tantas emociones, tantos sentimientos, tanta plenitud, tanto amor?

Al fotógrafo trotamundos le sobraban ya todos los lugares por conocer, no quería descubrir nuevos puentes que cruzar. Su foto fija era Ella, y luchó denodadamente, ahora sí, como nunca lo había hecho. Con el convencimiento de que había llegado a la meta que siempre su inconsciente había querido cruzar.

“Este tipo de certezas sólo se presentan una vez en la vida”. Robert.

El grito último y desesperado que lanza Robert se estrella contra la muralla de convencionalismos y responsabilidad que Francesca ha construido en torno suyo.

“No quiero necesitarte porque no puedo tenerte”. Robert.

La anciana Francesca desembala con parsimonia el paquete que acaba de recibir del testafarro de Robert. Los objetos más queridos de aquellos cuatro días son el regalo de vuelta de su historia de amor íntima, nunca compartida. “El amor no obedece a nuestras esperanzas, su misterio es puro y absoluto”. Francesca.

Cuando Robert, el cuarto día, empapado por las lágrimas y la lluvia, esperaba que Francesca volara con él, aún mantenía un hálito de esperanza

de realizar su gran reportaje vital junto a la mujer que amaba: “Los viejos sueños eran buenos sueños. No se cumplieron pero me alegro de haberlos tenido”. Robert.

Cómo habrían cambiado sus vidas si Francesca, con la sabiduría de la experiencia, se hubiese aplicado a sí misma el consejo póstumo con el que se despidió de sus hijos: “Haced todo lo que esté en vuestra mano para ser felices en esta vida”. Francesca. Es hora de dejar a Francesca y Robert a los pies del Puente de Roseman para que, desde allí, nos enseñen a vivir.

MANUEL VILLACAMPA ROMERO
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

* * *

Sin duda resulta curioso el hecho de que un maestro del *western* sea capaz de mimetizarse en el melodrama romántico con tanta soltura como demostraba en *Harry el Sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971). No contento con eso, hay que recalcar que ha conseguido extraer una obra maestra de una novela de menor relevancia que el respectivo largometraje, en la que nos sumerge en los parajes y la vida rural de Iowa mediante planos descriptivos cargados de bucolismo.

Resulta interesante la evolución que experimentan los personajes —en concreto los hijos de Francesca—, pues con pocas escenas el filme permite percibir sus cambios de manera progresiva y, simultáneamente, el punto de vista del espectador. La construcción dramática de los protagonistas es bastante acertada: podemos deducir a primera vista el carácter bohemio e individualista de Robert Kincaid, así como el rol de madre, mujer y ama de casa infravalorada que desempeña Francesca en su hogar.

En mi opinión, Clint Eastwood ha sido capaz de desarrollar una maravillosa historia de amor en tan sólo cuatro días, condensada en un metraje de poco más de dos horas de manera completamente verosímil. A esto hay que añadir su gran interpretación, junto con la de Meryl Streep, y la cuidada dirección de fotografía de Jack N. Green.

Eastwood no solamente nos ofrece una historia romántica, sino una narración cargada de conflictos morales, que muestra la dificultad que en ocasiones conlleva seguir tus deseos, frente a mantener tus responsabilidades. Chapó.

MIRIAM INMACULADA SÁNCHEZ RIVAS
(Estudiante de la UPSA)

7.3. MILLION DOLLAR BABY (2004)



Título original: Million Dollar Baby.

Dirección: Clint Eastwood.

Producción: Clint Eastwood, Paul Haggis, Tom Rosenberg y Albert S. Ruddy para Warner Bros., Lakeshore Entertainment, Malpasso Productions, Albert S. Ruddy Productions y Epsilon Motion Pictures.

Guión: Paul Haggis, basado en las historias de F.X. Toole.

Fotografía: Thomas Stern (Color).

Música: Clint Eastwood.

Montaje: Joel Cox.

Dirección Artística: Jack G. Taylor Jr.

Duración: 132 min.

Intérpretes: Clint Eastwood (Frankie Dunn), Hilary Swank (Maggie Fitzgerald), Morgan Freeman, (Eddie "Scrap-Iron" Dupris), Anthony Mackie (Shawnette Berry), Jay Baruchel (Danger Barch), Mike Colter (Big Willie Little), Lucia Rijker (Billie "La Osa Azul"), Brían O'Byrne (Padre Horvak), Margo Martindale (Earline Fitzgerald), Riki Lindhome (Mardell Fitzgerald).

JUAN JOSÉ VERGEL HERNÁNDEZ
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

Laura GONZÁLEZ-MURIEL FERNÁNDEZ-SESMA
(Estudiante de la UPSA)

Sipnosis

La película cuenta la historia de Maggie Fitzgerald, una mujer de 31 años que desea ser boxeadora profesional. Maggie acude diariamente a entrenar en el gimnasio de Frankie Dunn, un ajado entrenador que conoce bien la derrota y cuyo deseo es que su último y joven protegido, Willie, llegue a ser campeón. En el mismo gimnasio también trabaja como limpiador Eddie Dupris, un boxeador retirado con un ojo de cristal perdido en un combate, viejo amigo de Frankie y encargado de darle buenos consejos.

Maggie intenta sin éxito que Frankie la entrene. Sólo cuando Willie le deje tirado por otro manager que le inspira un futuro mejor, Frankie aceptará hacerse cargo de la boxeadora, aunque temeroso ante la posibilidad de que puedan lastimarla en el ring.

Poco a poco la carrera de Maggie se va consolidando. Un buen día se le presenta la oportunidad de realizar un *tour* por Europa, donde es reconocida con el sobrenombre de *Mo Cuishle*, una expresión gaélica con la que Frankie la ha bautizado y cuyo significado Maggie desconoce. Ante su insistencia, Frankie acaba, a regañadientes, permitiendo que Maggie acepte una pelea por el título femenino del peso *wélder* en Las Vegas contra la actual campeona, Billie “La Osa Azul”, una púgil conocida en el circuito por pelear sucio y emplear malas artes en los combates.

En un principio, Billie parece ir ganando el combate, pero pronto Maggie se recupera gracias a los consejos de Frankie y se pone en cabeza. Cuando termina uno de los asaltos, Maggie se vuelve para dirigirse a su esquina dándole la espalda a *La Osa*, momento que ésta aprovecha para golpearla por la espalda. Maggie cae sobre el banco de su esquina y se parte la columna vertebral, quedando tetrapléjica. Desde ese instante Frankie no se separa de ella en el hospital, encargándose de sus cuidados.

La madre y la hermana de Maggie anuncian que van a ir a visitarla, pero tardan varias semanas en aparecer y cuando lo hacen su propósito es intentar convencerla de que les haga responsables de sus bienes. Maggie, muy decepcionada al descubrir sus intenciones, los manda echar. Ahora es muy consciente de que su verdadera y única familia es Frankie.

Después de un tiempo, Maggie le pide a Frankie un favor: quiere que le ayude a morir practicándole una eutanasia, pues ella ya ha realizado sus mayores deseos —ser una boxeadora famosa y conocer el mundo— y no quiere permanecer viviendo como un vegetal. Frankie se horroriza ante la petición, pero ante el sufrimiento de su protegida, y después de varios intentos de suicidio por parte de Maggie, termina accediendo. Así, una triste noche le desconecta el respirador que le proporciona oxígeno y le inyecta una sobredosis de adrenalina. Antes de que exhale su último suspiro Frankie le revela a Maggie el significado de *Mo Cuishle*: “Mi amor, mi sangre”.

Se descubre entonces que la *voice over* que narra esta historia se corresponde con el contenido de una carta que Dupris —el ex boxeador de Frankie, ahora a su servicio en el gimnasio— está escribiendo a la hija biológica de Frankie —un personaje que rechaza sistemáticamente las misivas que le envía su progenitor y del que hace años que no se sabe nada—, en un intento de hacerle ver qué clase de hombre es su padre.



El entrenador Frankie Dunn protege a su pupila como si fuera su hija.

Contexto del filme

Durante un tiempo el proyecto de *Million Dollar Baby* estuvo parado por problemas financieros. La Warner Bros. se negaba a pagar los treinta millones de dólares a los que se elevaba el presupuesto hasta que finalmente llegó a un acuerdo con Lakeshore Entertainment para asumirlo entre ambas. Una vez que obtuvo luz verde, el filme se rodó en menos de cuarenta días y encontró el éxito en las salas a los pocos meses.

Clint Eastwood se encargaría de la dirección, además de ser el responsable de componer la música. El guión de la película, que firma el entonces desconocido Paul Haggis, es fruto de la adaptación de diversos textos, en concreto las narraciones de boxeo recogidas en el libro *Rope Burns: Histories From the Corner* de Francis Xavier Toole —seudónimo literario del entrenador de boxeo Jerry Boyd—.

La propuesta dramática de la película, inmersa en el universo de un deporte como el boxeo, le permite sin embargo reflexionar sobre determinados valores como la fe, la valentía y la superación. En este sentido, se pueden establecer algunos paralelismos con el filme *Toro salvaje* (*Raging Bull*, 1980), la versión masculina de Martin Scorsese que narra la historia de un boxeador con espíritu de superación en el plano deportivo. En el ámbito de las emociones, el filme se emparenta con otra película de Clint Eastwood menor, perteneciente a su primera etapa como director: *Primavera en otoño* (*Breezy*, 1973), interpretada por William Holden y Kay Lenz.



El personaje de Maggie representa la valentía y la superación

Breve análisis

La filmografía de Clint Eastwood como director es bastante extensa, con más de treinta películas a sus espaldas. Se puede considerar que estamos ante un autor contemporáneo que ha crecido con el tiempo, capaz de manejar con profundidad y maestría la narrativa clásica, empleando una mirada que conoce muy bien las manifestaciones y los temas propios de Norteamérica. Así sucede en el caso de *Million Dollar Baby*, donde además Eastwood demuestra su talento en el trabajo de dirección de actores, consiguiendo sacar lo mejor de ellos con magníficas interpretaciones que les llevan a ganar los principales premios del sector cinematográfico.

El empleo del director de una puesta en escena de corte clásico, junto a la maravillosa fotografía que regala Tom Stern, hacen que una película aparentemente dominada por una trama de boxeo pueda escudriñar en los conflictos internos de los personajes, estableciendo una sensibilidad y hondura que van directas al corazón.

Estamos ante una historia de superación, un argumento plagado de perdedores marcados por su pasado y atormentados familiar y personalmente. Maggie Fitzgerald encaja a la perfección en el molde —descrito por diversos autores como Joseph Campbell, Christopher Vogler o Antonio

Sánchez-Escalonilla— del “viaje del héroe”: comienza con una vida normal y cotidiana dentro de un mundo ordinario, pero poco a poco aflora su deseo de ser boxeadora y es entonces cuando siente la llamada a la aventura y se mete en el gimnasio decidida a aprender boxeo.

Frankie Dunn es un hombre solitario, un personaje atormentado por los remordimientos que, decidido a purgar su comportamiento pretérito, acude a misa diariamente sin demasiada fe, pero con mucha convicción, tratando de encontrar allí el perdón de sus pecados o, al menos, una explicación para sus miserias. En el momento en que la joven Maggie se cruza en su camino, la segunda oportunidad para Frankie vendrá dada, no sólo en forma de triunfo deportivo, sino también como redención para recuperar, a través de la imagen de la muchacha aspirante a boxeadora, a la hija perdida que no contesta a sus cartas. Por su parte, Maggie encontrará en su mentor el cariño y el respeto que su despreciable e insensible familia le ha negado desde que murió su padre, además de una figura sabia capaz de proporcionarle la instrucción necesaria para cumplir su sueño.

Recepción

Million Dollar Baby fue un éxito de crítica y ganó cuatro premios Oscar: mejor película, mejor director, mejor actriz y mejor actor secundario para Morgan Freeman. De esta manera, Clint Eastwood se convirtió en el decano de los dieciocho directores de cine que han dirigido dos o más filmes ganadores del Oscar a la mejor película. Fue nominado, además, a los premios Grammy por la banda sonora de la película, escrita e interpretada por él mismo —hay que recordar que el cineasta posee un doctorado en música del Berklee College of Music que le fue otorgado el 22 de septiembre de 2007 durante el Festival de Jazz Monterrey—.

El crítico A. Scott de *The New York Times* no dudó en calificar el filme como una obra espléndida con el siguiente comentario: “*Million Dollar Baby* es la mejor película estrenada por un gran estudio este año, y no porque sea la más grande, la más ambiciosa o incluso la más original. Por el contrario, es una drama contenido e íntimo sobre tres personas dirigido con un estilo paciente y sin complicaciones”.



Million Dollar Baby, un blues de perdedores narrado a fuego lento

Comentario personal

Película difícil de definir que utiliza el deporte, en este caso el boxeo, para tratar otros temas complejos y duros de los que no se libra ninguno de los personajes de la misma. Y es que habla de cosas muy profundas que nos tocan muy de cerca. Por ejemplo, el gran espíritu de superación de la protagonista, que a sus 31 años, esforzándose a pesar de todas las dificultades que entraña, quiere conseguir el sueño de ser campeona del mundo de boxeo femenino.

Frankie es un perdedor que cambia su vida cuando conoce a Maggie, pero la realidad se impone y, cuando ambos creen conseguir lo que desean, surge la tragedia, entrando en juego otros valores que Eastwood aborda con gran valentía: el suicidio, la eutanasia, y el comportamiento familiar.

La película tiene un montón de matices, como los personajes que se mueven dentro del gimnasio de mala muerte en el que se desarrolla la acción, sobre los que haría un sinfín de comentarios, todos ellos interesantes, tratados de una manera muy especial por el director.

JUAN JOSÉ VERGEL HERNÁNDEZ
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

El cine de Clint Eastwood ha sido un referente para mí mientras estudiaba mi carrera, ya que durante los cuatro años que duró la misma tuve oportunidad de ir a ver varias películas suyas. En mi opinión este director tiene un estilo propio: desde que vi *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008) me empecé a empapar de toda su filmografía. Si soy sincera, no había visto entera *Million Dollar Baby* y mientras se desarrollaba su trama no sabía por qué rechazaba terminar el visionado. Pero cuando al fin lo acabé, tuve una respuesta inmediata: nunca me han gustado los dramas, no pensé que acabaría tan mal —a pesar de que uno de mis profesores ya me había anticipado la amargura del desenlace—.

La película tiene una historia increíble y una puesta en escena genial. Sin palabras, únicamente con la imagen, puede expresar mil sentimientos enseñándonos cuánto dolor experimenta el protagonista al perder a dos hijas, la manera de intentar conseguir la redención, y el nuevo encuentro con el fracaso, metiéndose más y más en un infierno eterno... Es una película que ha superado mis expectativas y al desgranarla la he conocido mejor, de manera que me ha llegado a emocionar.

Laura González-Muriel Fernández-Sesma
(Estudiante de la UPSA)

7.4. GRAN TORINO (2008)



Título original: Gran Torino.

Dirección: Clint Eastwood.

Producción: Clint Eastwood, Bill Gerber y Robert Lorenz, para Matten Productions en asociación con Double Nickel Entertainment, Gerber Pictures, Malpaso Productions, Village Roadshow Pictures, WV Films IV y Warner Bros.

Guión: Nick Schenk, según una historia de Dave Johannson y Nick Schenk.

Fotografía: Tom Stern (Color).

Música: Kyle Eastwood y Michael Stevens.

Montaje: Joel Cox y Gary D. Roach.

Dirección Artística: Shelagh Conley y John Warnke.

Duración: 116 min.

Intérpretes: Clint Eastwood (Walt Kowalski), Christopher Carley (Padre Janovich), Bee Vang (Thao), Ahney Her (Sue), Brian Haley (Mitch Kowalski), Geraldine Hughes (Karen Kowalski), Dreama Walker (Ashley Kowalski), Brian Howe (Steve Kowalski), John Carroll Lynch (Barber Martin), William Hill (Tim Kennedy), Brooke Chia Thao (Vu), Chee Thao (Grandma), Choua Kue (Youa), Scott Reeves (Trey), Xia Sousa Chang (Kor Khue), Sonny Vue (Smokie).

TERESA SAGRADO GARCÍA
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

ARÁNZAZU DÍAZ HUERTA
(Estudiante de la UPSA)

Sinopsis

Walt Kowalski es un veterano de la guerra de Vietnam, un hombre conservador y patriota que, tras la muerte de su esposa, vive junto a su perra como única compañía en una casa de un barrio residencial de Highland Park, en el estado de Michigan.

Su carácter serio y tosco, la inexistente relación con sus hijos y su falta de integración en la sociedad, hacen que sus días transcurran de forma solitaria y huraña. Tampoco ayuda que en la casa de al lado viva una familia coreana que no es de su agrado: Walt no soporta que exista esa multiculturalidad en su barrio.

Una noche encuentra en su garaje a un chico —se llama Thao y es miembro de la familia vecina— intentando robarle su bien más preciado, un modelo Gran Torino de 1972 que guarda celosamente. A raíz de este suceso, Walt comienza, paradójicamente, a establecer una relación cordial con sus vecinos coreanos que poco a poco le va humanizando, erigiéndose en una ayuda fundamental para la solución de los problemas de la familia de asiáticos —especialmente los que tienen que ver con el hostigamiento al que la someten las bandas callejeras que rivalizan por reclutar al muchacho—.

Cuando Thao comienza a trabajar para Walt como penitencia por haber intentado robarle, gradualmente el veterano anacoreta se va ablandando, asumiendo una cierta paternidad y atendiendo la educación sentimental del niño: le enseña a trabajar, a conquistar a las chicas, a hablar “como debe hablar un hombre”...

Poco tiempo después, la banda callejera que ronda a la familia coreana irrumpe en su hogar provocando un tiroteo y agrediendo a Sue, la hermana de Thao. Kowalski, consciente de la amenaza a la que se enfrentan sus vecinos, traza un plan para tratar de ayudarles, que pasa por su sacrificio personal. Decidido, se planta en su territorio, desafiante. Está desarmado, pero quiere que los líderes de la banda crean que no es así para provocar su reacción y conseguir que le disparen —de esta forma, los responsables irán a la cárcel con toda seguridad por asesinar a un hombre indefenso—. Su plan funciona a la perfección: Walt muere a manos de la banda, pero a cambio la familia coreana queda liberada y Thao puede desarrollar plenamente su vida sin los peligros callejeros que le rodeaban.



El huraño Walt Kowalski oculta un héroe repleto de humanidad.

Contexto del filme

Echando un vistazo a la ficha técnica de los créditos de la película parece evidente que Clint Eastwood se encuentra muy cómodo con un equipo de producción estable con el que ha trabajado, en múltiples ocasiones, en películas previas. Entre el elenco, además, destaca uno de sus hijos, Kyle Eastwood, que se encarga de la música de la película junto a Michael Stevens —quien ya había compuesto otras bandas sonoras para Eastwood, como por ejemplo *Million Dollar Baby* (2004) o *Mystic River* (2003)—.



Thao se convierte en un joven valiente gracias a la ayuda de Walt.

Breve análisis

La película nos transporta a un contexto histórico actual, una sociedad en la que la multiculturalidad es la reina, donde los valores tradicionales son tan solo un atisbo de lo que fueron en su tiempo y la violencia está a la orden del día, presente de un modo muy descarnado: mediante bandas callejeras pasto de la ignorancia y la falta de educación. *Gran Torino* es el reflejo de un país que ha cambiado, y los veteranos de guerra —en este caso de la Guerra de Vietnam— ya no encajan en él. Este ya no es su país, no es la patria por la que lucharon. Sólo queda la nostalgia del recuerdo.

La historia tiene una trama clara que favorece que los personajes principales experimenten una evolución interior. Walt Kowalski se hace más humano, pasa de ser un viejo hurraño a convertirse en un padre que se preocupa y lucha por convertir a su pupilo en un hombre, pese a que no sea de su sangre. También aprende el significado de la tolerancia y se termina dando cuenta de que aquellos que consideraba tan distintos a él son, a la postre, muy parecidos.

Por su parte, Thao pasa de ser un niño acobardado a convertirse en un joven valiente gracias a la ayuda de Walt. Éste le enseña las claves para desenvolverse en el día a día y le ayuda a poner las bases para vislumbrar un futuro provechoso. El sacerdote que se entrevista con Kowalski comienza siendo el típico hombre que relata versos de la Biblia y no ve más allá; pero gracias al veterano soldado abre los ojos para sensibilizarse con lo que sucede en la sociedad descarnada a la que sirve como pastor, y pese a que intenta negárselo, en el fondo sabe que a veces únicamente hay una manera —muy alejada de sus preceptos— de arreglar las situaciones y restaurar la justicia.

Los diálogos son terriblemente groseros y ofensivos en lo que respecta a su tratamiento de las diferentes razas y culturas. Para Walt no importa quién esté delante, habla de la misma forma entre amigos que frente a desconocidos, aunque la intención no sea la misma. No obstante, esta áspera incontinencia verbal aporta un toque cómico a la película que, por otro lado, es más que necesario para contrarrestar la montaña rusa de emociones, peligros y tensión dramática que despliega su argumento.

La geografía que acoge el relato es inquietante. La cámara se mueve siempre por los barrios de la zona. Por un lado encontramos la calle de Walt, que con sus casas y sus porches llega a dar la sensación de representar un micro-mundo de calma en medio de la ciudad, si no fuera por los acontecimientos que luego se precipitan. Por otro están esas calles más

abandonadas, llenas de verjas, habitadas por las bandas callejeras, donde el peligro acecha en cada esquina.

La ambientación está muy cuidada y se pone al servicio de la historia que se quiere narrar. La casa de Kowalski es pulcra, ordenada, como su jardín, como él mismo. Su patriotismo excluyente queda reflejado en la bandera americana que cuelga del porche o en las que adornan el bar que frecuenta. La vestimenta de Kowalski es clásica, pero la de los miembros de las bandas está más cercana a un estilo desarrapado, creando así un contraste muy acertado.

El sonido también es tratado de forma brillante: el redoble de tambor que suena de fondo en algunas escenas —por ejemplo, cuando Walt aparentemente saca el arma en el clímax— hace referencia inmediata a su papel como veterano de guerra, mostrando a alguien que, de algún modo, sigue librando una batalla en la actualidad.

La enseñanza moral que refleja el filme nos habla de la importancia de la tolerancia, la necesidad de hacer algo para detener la violencia tan corrosiva que rodea a la sociedad —concretada argumentalmente en estos grupos minoritarios que encarnan las bandas callejeras—.



Gran Torino defiende la tolerancia y alaba el sacrificio.

Recepción

La película fue muy bien recibida por crítica y público. Fue galardonada con más de una veintena de premios —entre los que destacan el César francés, el David di Donatello italiano o el premio español Fotogramas de Plata— y obtuvo once nominaciones a otros tantos en todo el mundo —destacando la de mejor canción original para el tema “Gran Torino”, en los Globos de Oro—.

Comentario personal

Gran Torino es una película que he visto varias veces, ya que cada vez la encuentro más interesante y descubro nuevas ideas, mensajes y la personalidad del director y protagonista, Clint Eastwood.

Creo que su protagonista es machista, conservador e intransigente. Me recuerda a Harry el sucio —aunque situado en una época diferente—: un tipo solitario y duro, pero que deja entrever un punto sensible y emotivo. Se nota, al observar su interpretación, que tiene elegancia y seguridad en sí mismo, por lo que el personaje parece escrito especialmente para Eastwood.

En la película, Kowalski comienza siendo intolerante con sus vecinos, dando así cuenta de su racismo, pero más adelante toma conciencia de que todos somos iguales y encuentra mayor afinidad en sus vecinos extranjeros que en su propia familia. Atormentado, el personaje tiene remordimientos de los hechos acaecidos en Corea y eso provoca que su comportamiento sea más tolerante con el joven vecino, tratando de ayudarlo para que sea un "hombre de bien".

La escena final es impresionante, me parece una manera muy emocionante de hablarnos de la muerte como algo necesario para que siga su curso la juventud, dándole además mucha importancia a la amistad.

Es una película que toca muchos temas y se puede considerar como una síntesis de toda su filmografía.

TERESA SAGRADO GARCÍA
(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

* * *

Gran Torino es una de las mejores películas de Clint Eastwood, tanto a nivel de director como de actor. Al igual que en *Million Dollar Baby*, Eastwood nos muestra el lado más humano y profundo de los personajes, en ello reside su riqueza.

A día de hoy, la película no ha envejecido en absoluto, refleja un problema que sigue vigente en la actualidad, el de las bandas callejeras, las luchas de poder entre clanes que siempre se saldan con la vida de inocentes.

Podemos afirmar que es una película hecha para la reflexión desde un punto de vista moral, ya que al final de la misma no podemos dejar de preguntarnos en qué clase de mundo vivimos, tan envuelto por la violencia. Sin embargo, Eastwood no es del todo pesimista, nos muestra que hay esperanza, que hay personas diferentes, con valores.

La familia es un tema muy importante, al igual que la tolerancia: Walt Kowalski parece un personaje sacado de otra época, que no encaja en la sociedad actual y que es sumamente receloso de la multiculturalidad que le rodea, pero termina, no sólo siendo tolerante, sino integrándose en una de esas culturas —de hecho, él mismo se da cuenta del enorme parecido que hay entre los valores ajenos y los propios— y actuando como un padre que vela por los suyos, un padre que suple de esa manera la mala relación que ha tenido con sus hijos naturales.

El final de la película es terriblemente ingenioso, cuando todos esperamos un enfrentamiento descarnado con escopeta en mano y a balazo limpio, Eastwood nos sorprende con la sutileza que le caracteriza, y de qué manera.

Walt Kowalski se convierte durante la trama en un auténtico héroe, humanizado, venerado. Es un cascarrabias que se hace querer, y todo ello sin perder ni un ápice de la elegancia innata que siempre ha acompañado al director-actor.

ARÁNZAZU DÍAZ HUERTA
(Estudiante de la UPSA)

8.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Carlos (2010): *Clint Eastwood*, Cátedra, Madrid.
- ANDERSON, Lindsay (2001): *Sobre John Ford: escritos y conversaciones*, Paidós, Barcelona.
- BAXTER, John (2007): *Steven Spielberg: biografía no autorizada*, T&B Editores, Madrid.
- BONELIEL, Bernard (2010): *Maestros el cine: Clint Eastwood*, Cahiers du Cinéma, París.
- CANTERO FERNÁNDEZ, Marcial (1993): *Steven Spielberg*, Cátedra, Madrid.
- CASAS, Quim (1998): *Howard Hawks: la comedia de la vida*, Dirigido, Barcelona.
- (1989): *John Ford, el arte y la leyenda*, Dirigido, Barcelona.
- (2003): *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*, Jaguar, Madrid.
- CROWE, Cameron (2002): *Conversaciones con Billy Wilder*, Alianza editorial, Madrid.
- EYMAN, Scott (2001): *Print the Legend: la vida y la época de John Ford*, T&B Editores, Madrid.
- EYMAN, Scott y DUNCAN, Paul (eds.) (2004): *John Ford: las dos caras de un pionero (1894-1973)*, Taschen, Madrid.
- GALLAGHER, Tag (2009): *John Ford: el hombre y su cine*, Akal, Madrid.
- GÓMEZ, Pau (ed.) (2014): *29 miradas sobre Spielberg*, El Búho de Minerva, Valencia.
- HEREDERO F., Carlos y SANTAMARÍA, Antonio (1996): *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Paidós, Barcelona.
- HOPP, Glenn (2003): *Billy Wilder. El cine del ingenio 1906-2002*, Taschen, Barcelona.
- MCBRIDE, Joseph (2003): *Hawks según Hawks*, Akal, Madrid.
- (2009): *Tras la pista de John Ford*, T&B Editores, Madrid.
- MCGILLIGAN, Patrick (1999): *Clint. The Life and Legend*, Harper Collins, London.
- PERALES, Francisco (2005): *Howard Hawks*, Cátedra, Madrid.
- RENTERO, Juan Carlos (2002): *Diccionario Ilustrado de Directores*, Ediciones J.C., MADRID.
- (1999): *Billy Wilder. La romántica amargura de un cínico*, Ediciones J.C., Madrid.

- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2010): *Steven Spielberg: entre Ulises y Peter Pan*, Dossat, Madrid.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2001): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Alianza, Madrid.
- SANGRO COLÓN, Pedro y HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel (Coord.) (2015): *Historia, estética y narrativa en el cine español: una mirada intergeneracional*, Universidad Pontificia de Salamanca/ Ayuntamiento de Salamanca/ Universidad de Salamanca, Salamanca.
- SANTAMARINA, Antonio (1999): *El cine negro en 100 películas*, Alianza, Madrid.
- SCHICKEL, Richard (2012): *Steven Spielberg: una retrospectiva*, Art Blume, Barcelona.
- SEIDL, Claudius (2000): *Billy Wilder*, Cátedra, Madrid.
- SIMSOLO, Noël: (2007): *Maestros del cine: Billy Wilder*, Cahiers du Cinéma, París.
- SIKOV, Ed (2000): *Billy Wilder. Vida y época de un cineasta*, Tusquets, Barcelona.
- TORRES, Augusto M. (2006): *Cine Mundial de la A a la Z*, Espasa, Madrid.
- URKIJÓ, Francisco Javier (1996): *John Ford*, Cátedra, Madrid.
- WILDER, Billy y KARASEK, Helmuth (2000): *Nadie es perfecto*, Mondadori, Barcelona.
- WOOD, Robin (1982): *Howard Hawks*, Ediciones J.C., Madrid.
- ZMIJEWSKY, Boris y PFIFFER, Lee (1994): *Las películas de Clint Eastwood*, Odín, Barcelona.

9.

FILMOGRAFÍA

DOCUMENTALES

- Tras la pista de Billy Wilder* (Jorge Ortiz de Landázuri Yzarduy, 2003).
Clint Eastwood: La leyenda (*Clint Eastwood: Out of the Shadows*, Bruce Ricker, 2000).
John Ford (Lindsay Anderson, 1993).
Howard Hawks, un artista americano (*Howard Hawks: American Artist*, Kevin Macdonald, 1997).
Spielberg por Spielberg (Richard Schickel, 2007).

PELÍCULAS Y SERIES DE TV

- 1941* (Steven Spielberg, 1979)
A.I. Inteligencia Artificial (*Artificial Intelligence: AI*, Steven Spielberg, 2001)
Amblin (Steven Spielberg, 1968)
Amistad (Steven Spielberg, 1997)
Aquí un amigo (*Buddy, Buddy*, Billy Wilder, 1981)
Ariane (*Love in the Afternoon*, Billy Wilder, 1957)
Asalto y robo al tren (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903)
Banderas de nuestros padres (*Flags of Our Fathers*, Clint Eastwood, 2006)
Barco a la deriva (*Steamboat Round the Bend*, John Ford, 1935)
Berlín Occidente (*A Foreign Affair*, Billy Wilder, 1948)
Bésame, tonto (*Kiss me, Stupid*, Billy Wilder, 1964)
Bird (Clint Eastwood, 1988)
Bird Now (Marc Huraix, 1988)
Blade Runner (Ridley Scott, 1982)
Bola de fuego (*Ball of Fire*, Howard Hawks, 1941).
Breve encuentro (*Brief Encounter*, David Lean, 1945)
Bronco Billy (Clint Eastwood, 1980)
Caminando entre las tumbas (*A Walk Among the Tombstones*, Scott Frank, 2014),
Carta de una desconocida (*Letter from an Unknown Woman*, Max Ophüls, 1948)
Cartas desde Iwo Jima (*Letters From Iwo Jima*, Clint Eastwood, 2007)
Casablanca (Michael Curtiz, 1942)
Cazador blanco, corazón negro (*White Hunter, Black Heart*, Clint Eastwood, 1988)

- Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956)
Cinco tumbas al Cairo (*Five Graves to Cairo*, Billy Wilder, 1943)
Cleopatra (Cecil B. DeMille, 1934)
Con faldas y a lo loco (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959)
Cumbres borrascosas (*Wuthering Heights*, William Wyler, 1939)
Curvas Peligrosas (*Mauvaise graine*, Alexander Esway, 1934)
Deuda de sangre (*Blood Work*, Clint Eastwood, 2002)
Días sin huella (*The Lost Weekend*, Billy Wilder, 1945)
Doctor Bull (John Ford, 1933)
Ejecución inminente (*True Crime*, Clint Eastwood, 1999)
El amor en la tarde (*Love in the Afternoon*, Billy Wilder, 1957)
El apartamento (*The Apartment*, Billy Wilder, 1960)
El aventurero de medianoche (*Honkytonk Man*, Clint Eastwood, 1982)
El bueno, el feo y el malo (*Il buono, il brutto, il cattivo*, Sergio Leone, 1968).
El burlador de Castilla (*Adventures of Don Juan*, Vicent Sherman, 1949)
El caballo de hierro (*The Iron Horse*, John Ford, 1924)
El camino de la gloria (*The Road to Glory*, Howard Hawks, 1926)
El color púrpura (*The Color Purple*, Steven Spielberg, 1985)
El crepúsculo de los dioses (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950)
El delator (*The Informer*, John Ford, 1935)
El diablo sobre ruedas (*Duel*, Steven Spielberg, 1971)
El Dorado (Howard Hawks, 1966)
El francotirador (*American Sniper*, Clint Eastwood, 2014)
El fuera de la ley (*The Outlaw Josey Wales*, Clint Eastwood, 1976)
El gran carnaval (*Ace in the Hole*, Billy Wilder, 1951)
El gran combate (*Cheyenne Autumn*, John Ford, 1964)
El gran Lebowski (*The Big Lebowski*, Joel Coen, 1998)
El héroe solitario (*The Spirit of St. Louise*, Billy Wilder, 1957)
El hombre que mató a Liberty Valance (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962)
El hombre tranquilo (*The Quiet Man*, John Ford, 1952)
El intercambio (*Changeling*, Clint Eastwood, 2008)
El jinete Pálido (*Pale Rider*, Clint Eastwood, 1985)
El joven Lincoln (*Young Mr. Lincoln*, John Ford, 1939)
El juez Priest (*Judge Priest*, John Ford, 1934)
El mayor y la menor (*The Major and the Minor*, Billy Wilder, 1942)
El mundo perdido (*Jurassic Park*) (*The Lost World: Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1997)
El precio del poder (*Scarface*, Brian De Palma, 1983)
El principiante (*The Rookie*, Clint Eastwood, 1990)
El secreto de los incas (*Secret of the incas*, Jerry Hopper, 1954)

- El sargento de hierro* (*Heartbreak Ridge*, Clint Eastwood, 1986)
El seductor (*The Beguiled*, Don Siegel, 1971)
El sueño eterno (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946)
El tesoro de Sierra Madre (*The Treasure of the Sierra Madre*, John Huston, 1948)
El vals del emperador (*The Emperor Waltz*, Billy Wilder, 1948)
Ellas somos nosotros (*Fanfare der Liebe*, Kurt Hoffmann, 1951)
En bandeja de plata (*The Fortune Cookie*, Billy Wilder, 1966)
En busca del arca perdida (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981)
Encuentros en la tercera fase (*Close encounters of the third kind*, Steven Spielberg, 1977)
Enemigos públicos (*Public Enemies*, Michael Mann, 2009)
Escalofrío en la noche (*Play Misty for Me*, Clint Eastwood, 1971)
E.T. El extraterrestre (*E.T. The Extra-Terrestrial*, Steven Spielberg, 1982)
Fanfare d'amour (Richard Pottier, 1935)
Fedora (Billy Wilder, 1978)
Firefox, el arma definitiva (*Firefox*, Clint Eastwood, 1982)
Fort Apache (John Ford, 1948)
Futurama (FOX, 1999-2013)
Gran Torino (Clint Eastwood, 2008)
Harry el ejecutor (*The Enforcer*, Don Siegel, 1976)
Harry el fuerte (*Magnum Force*, Don Siegel, 1973)
Harry el sucio (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971)
¡Hatari! (*Hatari!*, Howard Hawks, 1962)
Hermanos de sangre (HBO: 2001)
Impacto Súbito (*Sudden Impact*, Clint Eastwood, 1983)
Indiana Jones y el Templo Maldito (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, Steven Spielberg, 1984)
Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, Steven Spielberg, 2008)
Indiana Jones y la Última Cruzada (*Indiana Jones and the Last Crusade*, Steven Spielberg, 1989)
Infierno de cobardes (*High Plañís Drifter*, Clint Eastwood, 1973)
Invictus (Clint Eastwood, 2009)
Irma la dulce (*Irma La Douce*, Billy Wilder, 1963)
J. Edgar (Clint Eastwood, 2011)
Jersey Boys (Clint Eastwood, 2014)
L.A. Confidential (Curtis Hanson, 1997)
La batalla de Midway (*The Battle of Midway*, John Ford, 1942)
La diligencia (*Stagecoach*, John Ford, 1939)
La fiera de mi niña (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938)

- La gran ruta hacia China* (*High road to China*, Brian G. Hutton, 1983)
La guerra de las galaxias (*Star Wars*, George Lucas, 1977)
La guerra de los mundos (*War of the Worlds*, Steven Spielberg, 2005)
La intérprete (*The Interpreter*, Sydney Pollack, 2005)
La jungla de cristal. La venganza (*Die Hard: With a Vengeance*, John McTier-nan, 1995)
La jungla humana (*Coogan's Bluff*, Don Siegel, 1968)
La legión invencible (*She Wore a Yellow Ribbon*, John Ford, 1949)
La ley del silencio (*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954)
La lista de Schindler (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993)
La lista negra (*The Dead Pool*, Buddy van Horn, 1985)
La muerte tenía un precio (*Per qualche dollaro in più*, Sergio Leone, 1965)
La novia era él (*I Was a Male War Bride*, Howard Haks, 1949)
La octava mujer de barba azul (*Bluebeard's Eighth Wif*, Ernst Lubitsch, 1938)
La patrulla perdida (*The Lost Patrol*, John Ford, 1934)
La soga (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948)
La tentación vive arriba (*The Seven Year Itch*, Billy Wilder, 1955)
La terminal (*The Terminal*, Steven Spielberg, 2004)
La vida privada de Sherlock Holmes (*The Private Life of Sherlock Holmes*, Billy Wilder, 1970)
Las uvas de la ira (*The Wraipes of Wrath*, John Ford, 1940)
Laura (Otto Preminger, 1944)
Lo que el viento se llevó (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939).
Los caballeros las prefieren rubias (*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks, 1953)
Los puentes de Madison (*The bridges of Madison Country*, Clint Eastwood, 1995)
Los Simpson (*The Simpsons*, FOX, 1989-)
Los sobornados (*The Big Heat*, Fritz Lang, 1953)
Los violentos de Kelly (*Kelly's Heroes*, Bryan G. Hutton, 1970)
Luna Nueva (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1940)
Mars Attacks! (Tim Burton, 1996)
Más allá de la vida (*Hereafter*, Clint Eastwood, 2010)
Medianoche (*Midnight*, Michel Leisen, 1939)
Medianoche en el jardín del bien y del mal (*Midnight in the Garden of Good and Evil*, Clint Eastwood, 1997)
Million Dollar Baby (Clint Eastwood, 2004)
Minority Report (Steven Spielberg, 2002)
Munich (Steven Spielberg, 2005)
Murieron con las botas puestas (*They Died with Their Boots On*, Raoul Walsh, 1941)
Mystic River (Clint Eastwood, 2003)
Ninotchka (Ernst Lubitsch, 1939).

Parque Jurásico (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993)
Pasión de los fuertes (*My Darling Clementine*, John Ford, 1946)
Perdición (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944)
Poder absoluto (*Absolute Power*, Clint Eastwood, 1997)
Por un puñado de dólares (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964)
Primavera en otoño (*Breezy*, Clint Eastwood 1973)
Primera Plana (*The Front Page*, Billy Wilder, 1974)
Punto de ruptura (*The Breaking Point*, Michael Curtiz, 1950)
¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre? (*Avanti!*, Billy Wilder, 1972)
¡Qué verde era mi valle! (*How Green Was My Valley*, John Ford, 1941)
Raíces profundas (*Shane*, George Stevens, 1953)
Rawhide (CBS: 1959-1965)
Río Bravo (*Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959)
Río Grande (*Rio Grande*, John Ford, 1950)
Río Lobo (*Rio Lobo*, Howard Hawks, 1970)
Río rojo (*Red River*, Howard Hawks, 1948)
Sabrina (Billy Wilder, 1954)
Salvar al soldado Ryan (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998)
Scarface, el terror del hampa (*Scarface*, Howard Hawks, 1932)
Si no amaneciera (*Hold Back the Dawn*, Michel Leisen, 1941)
Sin perdón (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992)
Solo ante el peligro (*High Noon*, Fred Zinemann, 1952)
Sólo los ángeles tienen alas (*Only Angels Have Wings*, Howard Hawks, 1939)
Space Cowboys (*Space Cowboys*, Clint Eastwood, 2000)
Tener y no tener (*To Have and Have Not*, Howard Hawks, 1944)
Testigo de cargo (*Witness for the Prosecution*, Billy Wilder, 1957)
The Run Gunners (Don Siegel, 1958)
The Pacific (HBO: 2010)
THX 1138 (George Lucas, 1971)
Tiburón (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975)
Toro salvaje (*Raging Bull*, Martin Scorsese, 1980)
Traidor en el infierno (*Stalag*, Billy Wilder, 1953)
Tras el corazón verde (*Romancing the Stone*, Robert Zemeckis, 1984)
Tres hombres malos (*3 Bad Men*, John Ford, 1926)
Un gran reportaje (*The Front Page*, Lewis Milestone, 1931)
Un mundo perfecto (*A Perfect World*, Clint Eastwood, 1993)
Una novia en cada puerto (*A Girl in Every Port*, Howard Hawks, 1928)
Uno, dos, tres (*One, Two, Three*, Billy Wilder, 1961)

