

# La casa en la sombra

Martes 23 oct. / 21:00 h.

Sala Máxima Espacio  
V Centenario de la UGR  
(Antigua Facultad de Medicina)

Entrada libre hasta completar aforo

**Bloque:** Estrellas de la pantalla  
**Sección:** Actrices Inmortales del Hollywood clásico  
**Ciclo:** Ida Lupino, la aparente fragilidad de la dureza (en el centenario de su nacimiento)

**Bloque:** Cineastas  
**Sección:** Creadoras del cine clásico  
**Ciclo:** Ida Lupino, una directora para cualquier género (en el centenario de su nacimiento)

## LA CASA EN LA SOMBRA

(1951) EEUU 82 min.

**Título Orig.-** On dangerous ground. **Director.-** Nicholas Ray & Ida Lupino. **Argumento.-** La novela "Mad with much heart" (1945) de Gerald Butler. **Adaptación y Guión.-** A.I. Bezzerides y Nicholas Ray. **Fotografía.-** George E. Diskant (1.37:1 – B/N). **Montaje.-** Roland Gross. **Música.-** Bernard Herrmann. **Productor.-** John Houseman y Sid Rogell. **Producción.-** R.K.O. **Intérpretes.-** Robert Ryan (*Jim Wilson*), Ida Lupino (*Mary Malden*), Ward Bond (*Walter Brent*), Charles Kemper (*Pop Daly*), Anthony Ross (*Pete Santos*), Ed Begley (*capitán Brawley*), Ian Wolfe (*sheriff Carrey*), Summer Williams (*Danny Malden*), Gus Schilling (*Lucky*), Frank Ferguson (*Willows*), Cleo Moore (*Myrna Bowers*).

Versión original en inglés subtitulada en español

Película nº 49 de la filmografía de Ida Lupino  
(de 105 como actriz)

Película nº 9 de la filmografía de Nicholas Ray  
(de 31 como director)

Película nº 5 de la filmografía de Ida Lupino  
(de 41 como directora)



"Me gusta la historia de un hombre cuyo trabajo como miembro de una patrulla de policía consiste en atajar o prevenir la violencia y que lleva, sin embargo, esa misma violencia dentro de sí. El hombre concreto del que tomé buena parte del comportamiento y gestos físicos era un miembro de la 'violence squad' de Boston, que me autorizó a acompañarle en sus salidas. Era un hombre soltero que se hizo policía para que su hermano fuese a la universidad y pudiera estudiar para sacerdote. Cuando su hermano era ya sacerdote, él se había convertido en un policía que seguiría siéndolo a menos que le expulsaran por ser demasiado violento, y en realidad lo era".

### Nicholas Ray

Durante el rodaje de **En un lugar solitario** (*In a lonely place*, 1949), Nicholas Ray lee la novela "Mad with much heart", de Gerald Butler (1907-1988), la cual quiere adaptar, y pide a su antiguo amigo John Houseman que se ocupe de la producción. Houseman había abandonado la RKO temporalmente, y ofrece el proyecto a Sid Rogell, quien acepta a pesar de entender que no es nada comercial, solo si Houseman se ocupaba de la producción de otro título antes (**The Company She Keeps**, 1950, John Cromwell). (...) **LA CASA EN LA SOMBRA** es la película que contiene a todo Ray y que es un elogio de la obra absoluta, sin fisuras, aunque esté por debajo, en la apreciación general, de películas quizá menos redondas pero que tienen los grandes momentos de pulsión y arrebatos que definen al cineasta, los momentos intensos de **Johnny Guitar**, **Rebelde sin causa** (*Rebel without a cause*, 1955), **Más grande que la vida** (*Bigger than life*, 1956) o **Chicago, año 30** (*Party girl*, 1958). **LA CASA EN LA SOMBRA** se abre con un plano en movimiento filmado desde el interior de un coche patrulla de la policía, un travelling interior que nos adentra en la noche y en la ciudad al compás de la música más característica de Bernard Herrmann. Este movimiento, el travelling "hacia dentro" con la cámara situada fija en el interior de un coche, define el film tanto como los travellings aéreos definen **Los amantes de la noche**. En **LA CASA EN LA SOMBRA** se trata de situarnos en el punto de vista de los policías, ya que todo el relato está ejecutado a partir del carácter de uno de los agentes, el violento y nervioso *Jim Wilson* (Robert Ryan), y de conocer con ellos el espacio que transitan cada noche (...). La América de **LA CASA EN LA SOMBRA** es diferente, urbana en su primer segmento, aunque extremadamente violenta y deprimente para unos policías que se pasan el día limpiando la suciedad de los demás, y muy tensa pese a ubicarse en su segunda parte en un ambiente rural, aunque no podemos hablar de un thriller rural en el sentido exacto de la palabra, como puedan serlo **El último refugio** (*High Sierra*, Raoul Walsh, 1941) o **Nightfall** (Jacques Tourneur, 1956) -no obstante como el Bogart del film de Walsh y donde también aparece Ida Lupino, reina de la serie B en su faceta de realizadora, *Wilson* encuentra en las montañas la paz que no ha tenido en la ciudad. A diferencia de aquel gángster de W.R. Burnett, al policía violento se le da una verdadera segunda oportunidad-. Por otra parte, si el primer bloque urbano, un *noir* oscuro y sombrío, se acoge al realismo sucio, el segundo se inserta mejor en el melodrama/thriller *blanco*, separados ambos por el viaje de *Wilson* en coche, cambiando magníficamente el paisaje no solo para contextualizar el espacio, sino también para conferir a la narración de dos tonos atmosféricos (...). El asesinato de un policía los días previos tiene a toda la unidad dando vueltas por la ciudad. Hay algo crispado y tenebroso en sus patrullas por las calles; un sentido narrativo casi azaroso, errático (...) Ray filma con precisión los gestos y rituales cotidianos de los agentes antes de empezar a patrullar: uno, *Pete Santos* (Anthony Ross), acaba de anudarse la corbata mientras su joven esposa le suplica que se quede; otro, *Pop Daly* (Charles Kemper), el más veterano, apura el tiempo con su familia viendo la televisión, mientras que el tercero, *Wilson*, acaba de comer en solitario en un apartamento carente de cualquier señal de identidad: un lugar de paso ya que el mundo de *Wilson* se encuentra en el coche, el departamento de policía, la sala

de interrogatorios, los bares y las calles. Ningún otro plano mejor para definirlo que aquel en el que la camarera del bar al que acuden regularmente le dice: "sólo faltaría que mi novio pensara que salgo con un policía". *Pop* y *Pete*, fuera de campo, ríen la ocurrencia, pero *Jim Wilson* se gira bruscamente y su rostro sudoroso queda enmarcado en un agónico primer plano. Esta secuencia es inmediatamente posterior a la del transeúnte que detienen por equivocación y acaba insultándolos en plena calle. Ray ha tardado bien poco en descentrar, visual y emocionalmente, a su protagonista (...) quien no es ni el policía emblemático estilo James Stewart o James Cagney en algunos films, ni el detective escéptico que sabe aprovecharse de su trabajo, ni el inspector de modos contundentes al estilo *Harry Callahan*. Eso sí, como el personaje interpretado por Clint Eastwood, recibe la repulsa de sus superiores por pasarse de la raya en las detenciones y los interrogatorios, pero su nihilismo devastador y suicida le pertenece sólo a él en la historia del género. Dos escenarios distintos (aunque algo del edénico lugar en la montaña donde *Keechie* y *Bowie*, en **Los amantes de la noche**, encuentran refugio momentáneo se reproduce en la casa en las montañas donde vive la ciega *Mary Walden*, Ida Lupino) para una misma propuesta ejemplar: la violentación del sistema clásico hollywoodiense. Ray activó la espoleta desde el seno de la misma fábrica de sueños, como también lo hizo, aunque de modo más virulento a partir de la convención genérica, Samuel Fuller. (...) Ford, Hitchcock, Lang, Vidor, Chaplin, Von Sternberg, Welles (que nunca fue un cineasta clásico), incluso Hawks, violentaron en más de una ocasión el sistema de representación que se entiende como clásico, pero Ray llevó la ruptura con el canon hasta las últimas consecuencias. Antes de cerrar una escena con el cuerpo de *Wilson* moviéndose en dirección a uno de sus detenidos para golpearle brutalmente, Ray sitúa la cámara detrás del policía y en posición baja, con el delincuente con el rostro muy iluminado sentado al fondo del encuadre. La posición del brazo y la mano del policía es tremendamente agresiva, como si le estuviera apuntando con una pistola, aunque en ese momento no la tiene. *Wilson* empieza a caminar hacia el criminal y la cámara le sigue desde atrás, lo que provoca un inmenso sentido físico de amenaza. Después, cuando la acción ya ha recalado en la comunidad rural, a la que *Wilson* llega para ayudar en la resolución de un asesinato -en realidad es purgado por su superior por extralimitarse en sus funciones y pegar más de la cuenta-, Ray compone otro violento plano desde detrás de *Mary*. Frente a ella, el iracundo *Walter Brent* (Ward Bond), padre de la muchacha asesinada, se dispone a golpear a la mujer. Vemos la mano como se dirige literalmente hacia el objetivo de la cámara, pero es frenado por la mano de *Wilson*. Este plano tiene dos lecturas reveladoras. Una, más narrativa, conecta con la situación antes descrita: la mano violenta de *Wilson* ante su detenido es substituida ahora por la mano calmada de *Wilson* que impide a otro como él, *Brent*, golpear a una inocente. El proceso de cambio en el protagonista se ha iniciado. Pero la composición rompe también con toda idea preconcebida de lo verosímil en términos visuales; *Wilson* y *Brent* son contemplados todo el rato desde el punto de vista de *Mary*, pero ella es ciega, y ese punto de vista falso es en realidad el de Ray exprimiendo a conciencia los márgenes de la puesta en escena clásica. Del mismo modo que las persecuciones, a pie o en coche, se inician siempre cámara a mano (el efecto de la cámara corriendo detrás de un hombre en plena calle o el que se produce situando la cámara dentro del vehículo cuando este se zarandea por culpa del barro y la nieve en el camino), no existe en la primera media hora del film un plano / contraplano ortodoxo, sino una armoniosa combinación de planos de conjunto o con conversaciones descompensadas a través de picados y contrapicados según la posición siempre descentrada de quienes conversan. La primera secuencia resuelta con un plano / contraplano clásico es la de la conversación de *Wilson* y su superior en el restaurante, cuando ése le ordena que no sea tan duro. Es el avance de lo que vendrá, pero la resolución "convencional" en la puesta en escena le da un valor de engarce entre lo que hemos visto y lo que contemplaremos posteriormente. Ray vuelve a utilizarlo después en un plano / contraplano desafiante entre *Wilson* y



Brent, montado con mucha rapidez, pero regresa a la violencia del sistema cuando debe filmar a *Wilson* y *Mary* en un mismo espacio: a un primer plano de ella le sigue siempre un plano general de los dos, nunca uno de él individualizado; el hecho de que la joven no vea sigue impidiendo la composición tradicional. Pese a todo ello, hay siempre en Ray un fulgor clásico, de lo clásico: los planos de *Mary* andando temblorosa y trastabillándose por la nieve cuando *Wilson* empieza la persecución de su hermano *Danny*, el autor del asesinato, poseen la cualidad fotogénica de los de Lillian Gish andando por la nieve en *Las dos tormentas* (*Way down east*, David Wark Griffith, 1920). En todo caso, Ray va a lo clásico a través del cine silente.

La música de **LA CASA EN LA SOMBRA** es de Bernard Herrmann, compositor habitual de la serie B, producciones de Ray Harryhaysen, aunque sólo se piense en él en términos hitchcockianos y wellesianos. Pues bien, su partitura en pasajes como los de la persecución por el bosque nevado nada más aparecer *Wilson* en las montañas, o la secuencia de apertura, con el deambular del coche policial por las calles nocturnas de la ciudad, es intercambiable con algunas de las elaboradas para Hitchcock, y la persecución final parece un ensayo de **Con la muerte en los talones** (*North by northwest*, 1959). Esto nos llevaría a una reconsideración de la "autoría" de Herrmann, ya que **LA CASA EN LA SOMBRA** fue rodada cinco años antes de que el músico y Hitchcock iniciaran su fecunda y estudiadísima colaboración.

En cuanto a Ida Lupino fue una actriz casi siempre atípica, tanto por su mirada, a veces ligera, en otras turbadora, como por las tipologías que representó. Debutó en 1931, siguió interpretando cuando pasó a la dirección, hizo las dos cosas también en televisión y volvió al cine muy ocasionalmente en los años setenta. Destacan sus colaboraciones con Raoul Walsh -**Pasión ciega** (1940), **El último refugio** (1941) y **The Man I Love** (1947)-, Fritz Lang -**Mientras Nueva York duerme** (1956)-, Rouben Mamoulian -**El alegre bandolero** (1936)-, Michael Curtiz -**The Sea Wolf** (1941)- y Sam Peckinpah -**Junior Bonner** (1972)-, y tuvo un papel destacado como *Emily Bronte* en el film de Curtis Bernhardt sobre las tres hermanas

escritoras, **Predilección** (1946). Tres de sus mejores composiciones las hizo en películas de "la generación de la violencia": la mujer ciega de ésta, la amante de un policía corrupto de **Private Hell 36** (Don Siegel, 1954) y la esposa de un actor chantajeado en **The Big Knife** (Robert Aldrich, 1955) (...). Con Nicholas Ray se entendió bien e incluso llegó a filmar varios planos de la película durante los días en que el director enfermó. Evidentemente, Lupino estaba en sintonía con los temas tratados en las tres películas lo que, más allá de la fructífera relación de trabajo que estableció con Aldrich, Ray y Siegel y el hecho de que debutará tras la cámara en la misma época que ellos y tuvieran más o menos la misma edad, nos permite lanzar la conjetura de que de una forma u otra perteneció a aquella generación de la violencia completada con Richard Fleischer, Sam Fuller y Richard Brooks, solo que nunca ha sido contemplada así por el hecho, sin duda, de ser mujer. Sus preocupaciones son idénticas: la violencia social, la divergencia generacional, la inestabilidad emocional (...).

**Texto (extractos):**

*Quim Casas*, revista "Dirigido por", noviembre 2003, septiembre 2010 y febrero 2018

*Israel Paredes Badía*, revista "Dirigido por", mayo 2018



IDA LUPINO · ROBERT RYAN

in  
**ON DANGEROUS  
GROUND**

with  
**WARD BOND  
CHARLES KEMPER**

Produced by JOHN HOUSEMAN · Directed by NICHOLAS RAY · Screenplay by A. I. BEZZERIDES