



FEBRERO 2020

MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (XI):

**WILLIAM WYLER**

**(2ª PARTE: LOS AÑOS 40)**



EN  
**CAPILLA**  
 ntrarán ver-  
 ras obras de  
 en muebles,  
 ros, manto-  
 porcelanas.  
 Al mismo  
 po que po-  
 vender cuan-  
 lesee con la  
 ridad que e-  
 lará satisfecho  
 ntezuelas, 14

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

**Avisos**  
 ra con un apa-  
 R BAYOS X.



## El Cine - Club celebró su primera sesión

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

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

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

Imposible el mero de es han sido te corruptos d cías a todo

Igualmen muy noble sús que tu en reverenc a todos los mente a la lesianos, Tu gios de er que no cit han acudid nuestros ac

Rendidas granadina, parroquiale tísimas au muy especi cuelas Norr entusiasmo, veterana A rio, tan ca dos

No quise mos colabor tiguos Alur día de este ron el honi líquias a n lo hicieron

Gracias s molesto si

La Escue Escuela Píe ble recuerd comunicado Roma.

Y, junta agradecimie modo espec

Que se a res esta de que estudie gía y, lo q practiquen. más que ul colaborar d geilizadora la Santa Ig

Gracias a que han ve que se ha. nas para d dre. Tambié tiene que e turado de A todos:

*La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada*  
 Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".  
 Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2019-2020, cumplimos 66 (70) años.

FEBRERO 2020

## MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (XI):

### WILLIAM WYLER (2ª parte: Los años 40)

FEBRUARY 2020

MASTERS OF  
CLASSIC CINEMA (XI):  
WILLIAM WYLER (part 2: the 40's)

**Martes 4** / Tuesday 4th 21 h.

**EL FORASTERO** [100 min.]

(*THE WESTERNER*, 1940)

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

**Viernes 7** / Friday 7th 21 h.

**LA CARTA** [95 min.]

(*THE LETTER*, 1940)

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

**Martes 11** / Tuesday 11th 21 h.

**LA LOBA** [116 min.]

(*THE LITTLE FOXES*, 1941)

**Viernes 14** / Friday 14th 21 h.

**LA SEÑORA MINIVER** [134 min.]

(*MRS. MINIVER*, 1942)

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

**Martes 18** / Tuesday 18th 21 h.

**LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA** [170 min.]

(*THE BEST YEARS OF OUR LIVES*, 1946)

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

**Viernes 21** / Friday 21st 21 h.

**LA HEREDERA** [115 min.]

(*THE HEIRESS*, 1949)

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

## **Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” nº 35**

**Miércoles 5** / *Wednesday 5th* 17 h.

### **EL CINE DE WILLIAM WYLER (II)**

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo / *Free admission up to full room*

---

Todas las proyecciones en la Sala Máxima del  
Espacio V Centenario (Av.de Madrid).

Entrada libre hasta completar aforo.

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

*Free admission up to full room.*

**Organiza:**

**Cineclub Universitario / Aula de Cine**

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

William Wyles  
Hollywood  
Luskme.  
1946

## WILLIAM WYLER O EL JANSENISTA DE LA PUESTA EN ESCENA

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

### *I.- El Realismo de Wyler*

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

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

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

## **II.- El Estilo sin Estilo**

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

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

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

(...) La dirección de las miradas constituye siempre en Wyler el esqueleto de la puesta en escena. El espectador no tiene más que seguirlas, como un índice extendido, para captar exactamente todas las intenciones del realizador. Bastaría fijarlas con un trazo sobre la imagen para hacer aparecer, tan claramente como las limaduras de hierro el espectro del



imán, las corrientes dramáticas que atraviesan la pantalla. Todo el trabajo preparatorio de Wyler consiste en simplificar al máximo la mecánica de la puesta en escena asegurándole el máximo de eficacia y de claridad posible. (...) Jean Mitry ha hecho notar, en **Jezebel**, el contrapicado que coloca el objetivo sensiblemente en la prolongación de la mirada de Bette Davis, advirtiendo el bastón que Henry Fonda tiene en la mano con intención de utilizarlo. Seguimos así mucho mejor la mirada del personaje que si, utilizando una planificación banal, la cámara, tomando el punto de vista de Bette Davis, nos enseñara el bastón en picado, tal como ella lo ve. (...)

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

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

**Texto (extractos):**

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



**Martes 4**

**21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **EL FORASTERO**

(1940) EE.UU. 100 min.

**Título Original.-** The Westerner. **Director.-** William Wyler. **Argumento.-** Stuart N. Lake. **Guion.-** Jo Swerling y Niven Busch (sin acreditar: William R. Burnett, Lillian Hellman, Oliver La Farge y Dudley Nichols). **Fotografía.-** Gregg Toland (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Daniel Mandell. **Música.-** Dimitri Tiomkin. **Productor.-** Samuel Goldwyn. **Producción.-** The Samuel Goldwyn Company para United Artists. **Intérpretes.-** Gary Cooper (*Cole Harden*), Walter Brennan (*juez Roy Bean*), Doris Davenport (*Jane Ellen Matthews*), Fred Stone (*Calipheth Matthews*), Forrest Tucker (*Wade Harper*), Paul Hurst (*"Pata de pollo"*), Chill Wills (*Southeasy*), Dana Andrews (*Hod Johnson*). **Estreno.-** (EE.UU.) septiembre 1940.

**versión original en inglés con subtítulos en español**

1 Oscar: Actor de reparto (*Walter Brennan*)

2 candidaturas: Argumento original y Dirección Artística en b/n  
(*James Basevi*).



*Película nº 48 de la filmografía de William Wyler (de 67 como director)*

Música de sala:

**"Rodeo"** (1942), **"Billy the Kid"** (1938) y **"El Salón México"** (1936)  
**Aaron Copland** (1900-1990)

(...) Nacido alrededor de 1825 en Mason (Kentucky) y fallecido en 1903 en Texas, *Roy Bean* se hizo famoso en su época por sus andanzas sucesivas como aventurero, combatiente suista, líder de un grupo guerrillero llamado los "Free Rovers" y, sobre todo, como "juez" cruel y admirador ferviente de la cantante inglesa *Lilly Langtry*, a la que dedicó el nombre del poblado donde él mismo impartía una peculiar justicia basada en "la ley de Lynch". Una figura tan pintoresca, cuyo itinerario vital corre parejo al desarrollo del ferrocarril y, por lo tanto, al proceso de civilización del Oeste americano, era difícil que pasara desapercibida para Hollywood, y para la visión mítica de esa etapa de la historia de Estados Unidos que llevaría a



cabo un género como el western, y su presencia (bien como protagonista principal, bien al lado de otros personajes legendarios de la época) comenzaría a salpicar las ficciones tanto de la gran pantalla como de la pequeña, donde daría origen, incluso, a una serie televisiva: **Judge Roy Bean**, en 1956. A pesar de todas las aproximaciones, más o menos colaterales, a la andadura del mismo, tan sólo dos largometrajes han situado al personaje en el centro de sus relatos: **EL FORASTERO** y **El juez de la horca** (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, 1972), de John Huston, una obra, esta última, situada en la senda desmitificadora del género y de sus protagonistas que llevaría a cabo el western durante su fase crepuscular. (...) (...) **EL FORASTERO** presenta dos personajes principales: el hombre del Oeste *Cole Harder* y *Roy Bean*, el “juez” de la ciudad de Langtry, respectivamente encarnados por Gary Cooper y Walter Brennan. El punto de partida de la acción podría haber sido burlesco, pues la personalidad del juez *Roy Bean* se prestaba muchísimo a la exageración y a la sátira. Extraño magistrado, en efecto, que hacía colgar a un desgraciado mejicano después de la deliberación de un falso jurado compuesto por una banda de patanes, en mayor o en menor grado salteadores de caminos, y cuya ignorancia del código penal se igualaba solamente con su inmoderada afición por el whisky. Para terminar con el segundo plano socio-cultural de *Roy Bean*, hay que señalar que había sido colgado, sin hallar por ello la muerte, y que su Biblia jurídica se componía, en todo y para todo, de un ejemplar de los “Estatutos revisados para Texas” del año 1857. Frente a este “juez” notable por su venalidad y su constante preocupación por su propio interés, Gary Cooper esbozaba una figura de héroe aparentemente clásica, pero cuya originalidad consistía en una progresiva toma de conciencia de sus responsabilidades en el seno de un grupo social dado. Es interesante subrayar que al



principio de la película, el hombre del Oeste interpretado por Cooper, está resuelto a permanecer solo y a no mezclarse en los asuntos de las gentes de la región. Para este “jinete del desierto”, de un pragmatismo que raya en la antipatía, el deseo de permanecer aislado no es todavía sino egoísmo ciego respecto a los problemas y a las contradicciones que le rodean, y la experiencia vivida a su propio nivel y al de los demás será lo que le decidirá finalmente a tomar partido y a hacerse altruista para defender la causa de los granjeros. Como han observado algunos autores, el personaje del buen cowboy de antaño adquiriría de este modo una dualidad humana, se convertía en sede de un antagonismo entre el Bien y el Mal, ambos igualmente seductores a sus ojos. Hay que destacar que esto constituía un considerable progreso en relación con el maniqueísmo sin concesiones de rigor hasta entonces. Un año después de **La diligencia** de John Ford, el film de Wyler abordaba de nuevo a medias tintas el tema de un cierto desengaño westerniano, de una especie de rotura íntima que afectaba al Oeste de las leyendas. *Roy Bean*, típico representante de esta humanidad semiprimitiva de los primeros tiempos de un mundo que le sobrepasa, magistrado cruel cuyos edictos implacables reflejan, sin duda, la angustia ante la lenta degradación de lo que fue su universo. Este viejo, doble campeón del pasado y de los sueños nostálgicos, conserva en un rincón del corazón una llama ardiente para *Lily Langtry*, la actriz que no conocerá jamás. Frente a este veterano que casi no ha perdido la violencia de sus jóvenes años, existe toda una sociedad nueva, personificada por los granjeros, que se arraiga y que extiende las bases de su futura hegemonía. Mientras que los trigos dorados y los aldeanos bailan, las cruces de madera, que un movimiento de cámara nos lanza literalmente a la cara, están allí para recordarnos que, a más o menos largo plazo, es el viejo Oeste, el de *Roy*

*Bean*, al que acabarán por enterrar. Llevando hasta el extremo la tradición del western, el viejo juez intentará vanamente aplazar su fin y el de su universo. Pero la misma violencia ha perdido su carácter dionisiaco y ya no es sino la reacción desesperada de un fantasma contra las fuerzas vivas del presente. Aunque ardan los campos, incendiados por los ganaderos que sostienen la misma lucha que el juez, los granjeros no saldrán de la prueba sino más unidos y más fuertes, reservando a *Bean* la dolorosa sorpresa de jugar sus últimas cartas contra un tráfuga de los antiguos tiempos: *Harden*, el hombre de las praderas, ha escogido el campo de los sedentarios, y en el desierto saloon invadido por la penumbra se asistirá a un diálogo crepuscular, el diálogo de una sociedad que se extingue con una sociedad que nace. La originalidad de los personajes y del guión, su perfecta adecuación a los actores, un diálogo sutilísimo unido al admirable trabajo de Gregg Toland, operador de **Ciudadano Kane**, todos estos logros consiguieron hacer de **EL FORASTERO** un western insólito y particularmente sobrecogedor, una historia del Oeste que lanzaba sobre los personajes una mirada a vez tierna y cruel, grave y divertida, elegiaca e inquisidora (...).

**Texto (extractos):**

Antonio Santamarina, "El forastero", en dossier especial "El western", rev. Dirigido, junio 2002.

Georges-Albert Astre & Albert-Patrick Hourau, **El universo del western**, Fundamentos, 1986.

*"Esta historia es una leyenda basada en hechos reales, y todos los personajes son ficticios excepto el juez Roy Bean y Lily Langtry"*. Esto puede leerse en los títulos de crédito de **EL FORASTERO**, el film con el que Wyler volvía -tardíamente- al western después de haber dirigido tantos cortos del Oeste durante el cine mudo<sup>1</sup>. Leyenda, realidad, ficción, el carácter novelesco de la epopeya del lejano Oeste. El "juez" *Roy Bean* -cualidad, la de "juez", ya puesta en duda entre comillas en esos mismos títulos de crédito- falleció en 1903 en su dormitorio tras, al parecer, una soberana noche de borrachera, mientras que en la película de Wyler muere tiroteado hacia 1883 o 1884 en un teatro, enfrentado a su amigo y a la vez rival *Cole Horden*, personaje que no es real ni de leyenda, sino fruto de la invención de Stuart N. Lake<sup>2</sup>, autor de la historia original, y de las convenientes aportaciones al guión de

---

1 Con **EL FORASTERO**, William Wyler veía una oportunidad de compensar sus muchos años dirigiendo westerns de poca monta, y estaba impaciente por empezar, pero Gary Cooper no quería saber nada de la película. Goldwyn pensaba que encarnara al jinete vagabundo que llega a la ciudad, pero el actor comprendía que el papel estelar era el del "juez" *Roy Bean*. Para el viejo cascarrabias, había pensado ya en Walter Brennan, y Cooper sabía que iba a acabar robando todas las escenas (...) Cooper trabajó a regañadientes en la película, que costó un millón de dólares, y se rodó en exteriores, cerca de Tucson. / A.Scott Berg, **Goldwyn**, Planeta, 1990.

2 Responsable de los argumentos originales de **Frontier Marshal** (Allan Dwan), **Pasión de los fuertes** (John Ford) y **Winchester 73** (Anthony Mann).



Jo Swerling<sup>3</sup> y Niven Bush<sup>4</sup>; Lillian Hellman y Oliver La Farge se encargaron de darle su forma definitiva. Después de la guerra civil, y esto es más o menos verdad, *Roy Bean* llegó al estado de Texas y creó su imperio basado en una particular y atávica idea de la justicia y la forma de administrarla. Él representaba la ley, el orden, la industria, la economía: juez, verdugo, sheriff, alcalde y dueño del bar, todo en una sola persona. Según sus disparatadas leyes, el peor crimen en Texas es disparar contra un novillo, incluso más que contra un hombre, y el castigo por ello es la pena capital. *Bean* defendió siempre la causa de los ganaderos, y más cuando llegaron los primeros colonos. El tema de fondo está servido; una temática tratada convenientemente por el western de Hollywood a lo largo de su historia: ganaderos contra granjeros, alambradas y maizales. Aunque **EL FORASTERO** no es estrictamente -o no solo es- un film sobre este antagonismo (sea de rancheros contra campesinos o ganaderos contra ovejeros) como sí lo son, con distintos enfoques, **Montana** (Ray Enright y Raoul Walsh), **Raíces profundas** (George Stevens), **La pradera sin ley** (King Vidor) o **Furia en el valle** (George Sherman), sí que se nutre de él y le ayuda a dibujar algunas de

---

3 Buen escritor, pero no especialmente familiarizado con el western pese a su ductilidad con los géneros: este es el único film del Oeste del guionista de **Pasaporte a la fama** (Ford), **La jungla en armas** (Henry Hathaway), **Náufragos** (Alfred Hitchcock), **Que el cielo la juzgue** (John M. Stahl), **¡Qué bello es vivir!** (Frank Capra; solo escenas adicionales) y **Ellos y ellas** (Joseph L. Mankiewicz), por citar una comedia, una aventura, un intriga en alta mar, un *noir*, un melodrama y un musical.

4 Según Bush, "toda la estructura de la trama del film es mía. La cuestión de fondo era que Goldwyn había comprado un tratamiento a grandes rasgos de diez páginas con una idea sobre *Roy Bean*. Entonces contrató a Jo Swerling, que era un buen escritor de diálogos, un libretista musical y un tipo muy divertido. Pero Swerling no tenía ni idea sobre trama. Y no tenía ni idea del Oeste. Así que Goldwyn estaba buscando un escritor que pudiera arreglarle la papeleta".



las mejores secuencias de la película. Cole media entre los granjeros y *Bean* y sus ganaderos para lograr una paz tácita. En apariencia, lo consigue. Después de que *Bean* convenga a sus acólitos de que arrien el ganado y respeten los terrenos de los campesinos, Wyler muestra los campos del naciente trigo y la plegaria por parte de los colonos con un estilo algo vidoriano: han logrado establecerse en la tierra de promisión y el Señor ha proveído. Sigue a continuación el baile, pero Wyler no es Ford y separa la fiesta, el rito de la comunidad, de lo único que le interesa en este momento, la relación entre *Cole* y *Jane Ellen* (Doris Davenport). No es por recordar el “¡Abajo Ford! ¡Viva Wyler!” de Roger Leenhardt, pero siendo una secuencia similar, no se parece en nada. Cuestiones de intereses antes que de estilos. Coinciden, eso sí, en las cosas simples: el plano de una emocionada *Jane Ellen* asegurando que una casa no es más que camas abrigadas, lámparas, aroma de café por las mañanas y el sonido de la lluvia en el tejado podría haberlo suscrito Ford, que en esa misma época hablaba del hogar en similares términos en **Las uvas de la ira** y **¡Qué verde era mi valle!** Pero la calma dura un instante, ese baile, ese diálogo fugaz: *Bean* y sus hombres rompen el pacto y queman las granjas y cultivos. Los cielos de Gregg Toland, que hasta entonces han sido algodonosos, se convierten ahora en una bóveda fantasmagórica, en la imagen sombría de *Jane Ellen* enterrando a su padre en el maizal calcinado. De nada ha servido la plegaria, la oración, el baile. Las leyes entonces se escribían de otro modo. Se había escrito mucho que la figura de *Cole Horden*, incorporado por Cooper con ese aire entre inocente e indolente, era más secundaria y primitiva, menos relevante que la de *Roy Bean* (conviene decirlo ahora: la diferencia entre la versión de Wyler y la de John Huston escrita por John Milius -**El juez de la horca**, 1972- se puede medir por lo que va de elegir a Walter Brennan y

Paul Newman para encarnar al “juez” o en la idea de que en la segunda, la actriz de teatro británica *Lily Langtry* tome la forma de Ava Gardner, mientras que en la primera es un personaje permanentemente citado pero solo visto en la penúltima escena, siendo lo último que ve *Bean* antes de expirar). Pero el actor favorito de Samuel Goldwyn incorpora un personaje extremadamente atractivo en su aparente tosquedad, mucho más poliédrico. *Cole* es el forastero, el cowboy errante como mandan los cánones (tanto los de leyenda como los de la realidad), sin lugar al que ir ni del que proceder, con la pradera como habitación y el cielo como techo. Pero *Cole* es muy listo. Le acusan de haber robado un caballo -otro delito penado con la horca, esa soga que pende permanentemente junto al bar de Vinegarron, el pueblo donde *Bean* ejerce su ley- y una mirada rápida a la pared del local tapizada de fotografías y carteles de *Lily Langtry* le sirve para que la sentencia quede en suspenso: ha entendido que *Bean* es un devoto admirador de la actriz y asegura haberla conocido y tener un mechón de su cabello, eso sí, guardado en El Paso, a dos o tres semanas de camino. *Cole* también puede ser poeta cuando la necesidad apremia. Una vez engañado *Bean*, redondea su farsa: “¿Conoce la bahía Lanno?”, le pregunta al “juez”. “¿Sabe cómo es allí el atardecer? Cuando se contempla el agua, no es exactamente azul ni púrpura. Es de un color que se puede sentir pero al que cuesta darle un nombre. Así es el color de los ojos de Lily. ¿Sabe lo brillante, cobrizo y dorado que se ve un caballo castaño galopando bajo el sol brillante? Bueno, su cabello se le parece... A la luz del día... De noche no es diferente, pero acentuado... Como el fuego de una pradera reflejado en el cielo del crepúsculo... Un hermoso tipo de rojo ruborizado”. Todo esto lo dice con pausas estudiadas que hacen crecer en *Bean* la admiración y el deseo. Pero a *Cole* se les están agotando las descripciones inflamadas, por lo que corona su exposición asegurando que tiene el citado mechón de su pelo. De hecho, lo único verdadero en el film es la admiración de *Bean* por *Lily Langtry*, así que ese final con el corrupto juez viendo a la actriz antes de morir no deja de embellecer, a su manera, un personaje abyecto pero a la vez contradictorio: de ahí el notable interés de que fuera Walter Brennan, un secundario simpático a las órdenes de Hawks, quien lo interpretara<sup>5</sup>. Pero detengámonos en el juego de engaños e intereses que procura el despiadado relato. *Cole* engaña a *Bean* en dos ocasiones, para librarse de la horca y para que deje en paz a los colonos, sirviéndose delpreciado mechón como excusa. *Jane Ellen* le dice a *Cole* que es muy guapo para que les ayude. Escenas después, es *Cole* quien le asegura a la muchacha que tiene un cabello muy bonito con la intención de cortarle un mechón y hacerlo pasar por el de *Lily*. En cambio, *Bean* solo engaña en una ocasión,

---

5 El introvertido Cooper y el extrovertido Brennan se entendieron estupendamente, fuera quien fuese el que marcaba más puntos. Brennan aprendió a imitar a Sam Goldwyn mejor que nadie. Algunas veces llamaba por teléfono a Cooper, y le echaba una bronca como si fuera el productor: “Maldito hijo de perra, eres tan malo, que quiero que el nombre de Brennan vaya el primero en esta película”. **EL FORASTERO** le proporcionaría a Brennan su tercer Oscar al Mejor Actor Secundario en cinco años. (...) / A.Scott Berg, **Goldwyn**, Planeta, 1990.

aunque devastadora: traiciona la confianza que en él ha depositado *Cole* quemando las propiedades de los granjeros. La mirada generalmente ingenua de Gary Cooper se diluye. No aparece el Cooper dramático de **El sargento York** (Howard Hawks), ni el Cooper enfurecido de **El manantial** (King Vidor) o el Cooper escéptico de **El hombre del Oeste** (Anthony Mann); es la mirada de un Cooper decepcionado, triste, traicionado. Durante todo el film, Wyler y los guionistas saben hacer contrapunto -enmascarar la tensión dramática- con una serie de motivos humorísticos, coloquiales y distendidos. No lo hacen por bloques (drama/comedia), sino que llegan a estar mezclados en una misma secuencia. En las mascaradas en que convierte *Bean* los juicios, por ejemplo, el prisionero paga la bebida de todos los presentes, juez y jurados incluidos, antes de ser sentenciado, aunque el licor que sirve *Bean* -y que a veces beben en jarras de cerveza llenas a rebosar-, surte el mismo efecto que el ácido al derramarse sobre la madera de la barra: *Bean* lo llama “limpia-pinceles” en vez de whisky. El jurado delibera bebiendo ese mismo licor y jugando a las cartas mientras el sepulturero, que es también el barbero del pueblo, toma medidas del detenido antes de que se dé el veredicto. Wyler insiste en estos apuntes cómicos en un contexto completamente dramático: tras escuchar un disparo de pistola, el encargado de la funeraria sale raudo de un cobertizo hacia el lugar de los hechos conduciendo un coche tirado por caballos negros. *Bean* llama a los campesinos “besadores de tomates que empujan arados” y, para celebrar que *Lily Langtry* actúa en una localidad cercana, invita a cerveza a todo el mundo “y quien este sobrio al anochecer será arrestado por mala conducta”. No hay visión romántica en la figura del juez asesino, pero sí un intento de mostrar sus actos violentos sin enjuiciarlos, de reflejar un mundo de acciones y comportamientos primarios, elementales. Como western es igualmente primitivo (la composición y desnudez de los escenarios, las vestimentas, los sombreros) y muy físico (el polvo que se levanta durante la pelea entre *Cole* y un campesino cada vez que caen al suelo), y con alguna solución expresiva que parece extraída de un film mudo de terror: la acción acontece en el interior de una granja, de noche; *Jane Ellen*, convencida de que *Bean* condenó a *Cole*, le explica a su padre que le parece estar viendo el rostro del forastero antes de ser colgado; la joven se desplaza por la casa y aumenta la llama de un quinqué; la luz se proyecta hacia una ventana detrás de la cual aparece, de entre la oscuridad, el rostro de *Cole* mirando hacia el interior, una presencia verdaderamente fantasmal. Dejando de lado **La gran prueba** (*Friendly Persuasion*, 1956), pseudowestern por su contexto histórico -esa guerra civil finiquitada cuando arranca **EL FORASTERO**-, pero más bien un melodrama rural sobre el conflicto ético de los cuáqueros en plena contienda, Wyler solo realizaría otra película del Oeste, **Horizontes de grandeza** (*The Big Country*, 1958), ambientada en la misma Texas, pero esta vez centrada en los conflictos internos entre ganaderos.

**Texto (extractos):**

Quim Casas, “Wyler & Goldwyn: amour fou y western primitivo”, en dossier “William Wyler” (y 2), rev.

Dirigido, septiembre 2017.





**Viernes 7**

**21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **LA CARTA**

(1940) EE.UU. 95 min.

**Título Original.-** The Letter. **Director.-** William Wyler. **Argumento.-** La obra teatral homónima (1927) de William Somerset Maugham. **Guion.- Howard Koch. Fotografía.-** Tony Gaudio (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** George Amy y Warren Low. **Música.-** Max Steiner. **Productor.-** William Wyler, Hal B. Wallis y Robert Lord. **Producción.-** Warner Bros. **Intérpretes.-** Bette Davis (*Leslie Crosbie*), Herbert Marshall (*Robert Crosbie*), James Stephenson (*Howard Joyce*), Frieda Inescort (*Dorothy Joyce*), Gale Sondergaard (*sra. Hammond*), David Newell (*Geoffrey Hammond*), Bruce Lester (*John Withers*), Elizabeth Inglis (*Adele Ainsworth*), Cecil Kellaway (*Prescott*), Victor Sen Yung (*Ong Chi Seng*). **Estreno.-** (EE.UU.) noviembre 1940 / (España) junio 1948.

**versión original en inglés con subtítulos en español**

7 candidaturas a los Oscars: Película, Director, Actriz Principal, Actor de Reparto (James Stephenson), Fotografía, Montaje y Banda Sonora.

Película nº 49 de la filmografía de William Wyler (de 67 como director)

Música de sala:

**Classic Film Scores of Max Steiner:**

***El sueño eterno, LA CARTA, Belinda, Desde que te fuiste...***

**compuestas por Max Steiner**

(...) El exotismo y la estilizada atmósfera que exhibe **LA CARTA**, y que por momentos pueden recordar otra relación muy especial y simbiótica entre director y estrella como la de Josef Von Sternberg y Marlene Dietrich, proviene de los ambientes descritos por William Somerset Maugham, el escritor británico tan exitoso en la primera mitad del siglo XX y tantas veces adaptado al cine. En los años 30, películas como **Lluvia** (*Rain*, Lewis Milestone, 1932) con Joan Crawford y **El velo pintado** (*The painted veil*, Richard Boles-





lawski, 1934) con Greta Garbo, ya habían reescrito para el cine ese tono de melodrama negro en parajes orientales, cálidos y casi tan asfixiantes como el sentimiento de culpa o la encrucijada sentimental en que se encuentran sus protagonistas. También en **LA CARTA**, que ya había tenido una primera versión para el cine, **La carta** (*The letter*, Jean de Limur, 1929), con Jeanne Eagles, la actriz que más admiraba Bette Davis en sus comienzos. Gracias a que Jack Warner quiso hacer una nueva versión de la obra de Somerset Maugham, Davis puso todo su empeño en retomar el personaje de *Leslie Crosbie*, y reencontrarse con William Wyler, quien desde su anterior colaboración había realizado dos películas tan distintas como **Cumbres borrascosas** y **El forastero**. Sin embargo la continuidad estilística, atmosférica y dramática de la entente Davis-Wyler estaba garantizada. El inicio de **LA CARTA** es un relato de magnífico crescendo en sí mismo. De nuevo el cándido movimiento de la cámara propone un gesto de introducción en los escenarios y personajes del drama, desde lo alto de un árbol en una plantación, hasta los trabajadores que descansan en hamacas (con una asombrosa composición de luces y penumbras a cargo del director de fotografía Tony Gaudio) y la casa colonial de la que sale *Leslie* (Bette Davis) bajando la escalera con frialdad y determinación mientras dispara varias veces a un hombre que queda abatido en el jardín. A continuación da la orden de llamar al fiscal del distrito y a su marido: “*Ha habido un accidente*”, dice. Ese comienzo marca el sustrato *noir*, la intriga para dirimir la culpabilidad o las razones de la actuación de *Leslie* como proceso de investigación a lo largo del film, y que se entrelaza con el puro melodrama a partir de una mujer que se debate entre la pasión frustrada, la justificación de su oculta relación con un amante y el debate interno entre la voluntad de satisfacer sus deseos sexuales con



determinación y el remordimiento por la idea de pecado, un tema muy propio de Somerset Maugham, presente también en **Lluvia**, y no precisamente con un talante censorador. Tras el asesinato, uno de los sirvientes recoge la tela que estaba tejiendo *Leslie*. La costura es un elemento simbólico que puntea todo el relato, el refugio de *Leslie* para canalizar y disimular su tormento interior. El velo que teje será además un elemento estético visualmente poderoso en el momento en que se dirige a comprar la prueba que puede condenarla, prenda de autoafirmación casi equivalente al vestido rojo de **Jezabel**, que refuerza el tono misterioso y sombrío de todo el film, muy apoyado visualmente en el fascinante ambiente de fuertes contrastes de luces y sombras que producen los listones de madera de las contraventanas de los edificios coloniales, tan frecuentes en la búsqueda de exotismo y atmósfera *noir* de la época, pero que Wyler utiliza de forma especialmente estilizada. “*Quería hacerme el amor y le disparé*”, es la explicación que *Leslie* da a su marido *Robert* (Herbert Marshall), que pasa largas temporadas de ausencia de la finca campestre en la ciudad de Singapur por cuestiones de trabajo, y el abogado amigo de la familia *Howard Joyce* (James Stephenson), que trata de defender a *Leslie* cada vez con más dificultad. La víctima es *Hammond* (David Newell), un viejo amigo de la pareja que apareció repentinamente en la finca, después de un tiempo sin saber de él y trató de seducir a *Leslie*, se abalanzó sobre ella y la cogió en brazos. Ella se soltó, cogió revolver y “*sin saber lo que hacía*”, le disparó. O eso cuenta ella. Wyler resuelve visualmente todo ese relato en tres partes: *Leslie* medio tumada en un sofá como centro de atención de los tres hombres que la rodean (el marido, el abogado y su ayudante); ella levantada y mirando al vacío, mientras ellos la observan desde atrás como si fueran espectadores en una obra de teatro; y el momento en que *Leslie* recrea



su acción, desde la ofuscación de verse atacada, y que queda magníficamente recogido por la cámara de Wyler al reproducir el movimiento de *Leslie* el día del crimen por el salón y la salida al jardín a través de la escalera sin personajes, como en un vacío autómatas en el que se quiere situar la acusada. Hay en esos tres pasos un clímax de fascinación, la que ejerce *Leslie* (con una actuación contenida y precisa por parte de Bette Davis) sobre los hombres que la escuchan, en la creación de un personaje inocente, que trata de asumir su propia culpa si la hubiere. “*Robert, ¿qué he hecho?*”, pregunta. “*Lo que cualquier mujer hubiera hecho en tu lugar aunque pocas hubieran tenido el valor de hacerlo*”, responde su marido. “*Daría lo que fuera por devolverle la vida. Es horrible pensar que le he matado*”. Más tarde ella mira la luna, recurrente elemento simbólico del film, en otra de las poderosas creaciones lumínicas de Tony Gaudio. La segunda parte del film se centra en el descubrimiento de la existencia de la carta, a través de un nativo chantajista que opera para la esposa china de la víctima (Gale Sondergaard), una mujer de oscuro exotismo permanentemente reforzado por el vestuario y por la luz de Gaudio. En la carta, *Leslie* es la que pedía a *Hammond* que fuera a verla. El abogado se plantea el doble dilema moral de defender a una mujer a la que ve cada vez más claramente culpable y de romper sus códigos profesionales comprando la carta que puede incriminarla, y además con el dinero del marido, en principio sin contarle nada a él. Wyler va construyendo esa tela de araña en la que se ven envueltos todos los personajes con largas secuencias de creciente intensidad: *Joyce* revelando a *Leslie* el contenido de la carta que ella niega, hasta que en un acercamiento al primer plano del rostro de Bette Davis, con un pequeño cambio en el semblante de la actriz en silencio, el personaje pasa de impasible a implorante, y entra en una nueva fase de autodefensa; *Leslie* pidiendo

al abogado que la salve en un extraño y muy sugerente plano, con ella tumbada con su cabeza vista desde atrás y un brazo en alto en primer plano, y *Joyce* al fondo, hasta que se levanta y ejerce todo su poder de convicción, reforzando la fatalidad del personaje y su ambigüedad moral, su inocencia y perversión, marcada por una luz cambiante sobre su rostro; el recorrido de *Leslie* en un gran travelling, tapada con el velo que refuerza su ambigüedad, con *Joyce*, desde la casa al barrio oscuro y peligroso donde está la mujer que posee la carta y les conduce hasta el fumadero de opio del chantajista, ambas mujeres enfrentadas con su imagen de engaño, exotismo y seducción, envuelta en la música de Max Steiner; *Leslie* recogiendo la carta del suelo que ha tirado la otra mujer, como gesto de sumisión; el plano general de la sala del juicio con el movimiento de los ventiladores en el techo y los abanicos entre el público creando un sugerente efecto visual; la gran elipsis de todo el juicio, al pasar de la presentación inicial del abogado al veredicto de inocencia; y *Leslie* confesando a su marido, (estoico y resignado como tantas veces en los personajes de Herbert Marshall), que mantenía una relación con el hombre que mató y que sigue enamorada de él. *Leslie* vuelve a salir al balcón, un gesto que se repite una y otra vez como eco del momento del asesinato. Pero ahora es ella, bajo el influjo de la luna, y tras un estilizado recorrido en la noche, la que cae asesinada en el jardín, oculta tras una valla mientras la fiesta que la cámara muestra al elevarse continúa inmutable al fondo. Un cierre en perfecta armonía de estilo y sugerencia con muchos de los temas y planteamientos formales del resto del film. (...).

**Texto (extractos):**

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



**Viernes 11**

**21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **LA LOBA**

(1941) EE.UU. 116 min.

**Título Original.-** The Little Foxes. **Director.-** William Wyler. **Argumento.-** La obra teatral homónima (1939) de Lillian Hellman. **Guión.-** Lillian Hellman (sin acreditar: Dorothy Parker, Arthur Kober y Alan Campbell). **Fotografía.-** Gregg Toland (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Daniel Mandell. **Música.-** Meredith Wilson. **Productor.-** Samuel Goldwyn. **Producción.-** The Samuel Goldwyn Company para R.K.O. **Intérpretes.-** Bette Davis (*Regina Giddens*), Herbert Marshall (*Horace Giddens*), Teresa Wright (*Alexandra Giddens*), Richard Carlson (*David Hewitt*), Dan Duryea (*Leo Hubbard*), Patricia Collinge (*Birdie Hubbard*), Charles Dingle (*Ben Hubbard*), Carl Benton Reid (*Oscar Hubbard*), Jessica Grayson (*Addie*), John Marriott (*Cal*). **Estreno.-** (EE.UU.) agosto 1941 / (España) marzo 1944.

**versión original en inglés con subtítulos en español**



9 candidaturas a los Oscars: Película, Director, Guión, Actriz Principal, Actrices de Reparto (Patricia Collinge y Teresa Wright), Montaje, Banda Sonora y Dirección Artística en b/n (Stephen Goosson y Howard Bristol).

Película nº 50 de la filmografía de William Wyler (de 67 como director)

Música de sala:

**Classic Film Scores for Bette Davis:**

**Amarga victoria, Eva al desnudo, Jezabel, Juarez...**

compuestas por **Franx Waxman, Alfred Newman, Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner...**

(...) Después de ver que la obra de Lillian Hellman, “The little foxes”, había sido en 1939 uno de los grandes éxitos de Broadway, Samuel Goldwyn decidió que quería los derechos. “Pero señor Goldwyn -le advirtió su asesor literario, Edwin Knopf-, es una obra muy cáustica”.



*“Me importa un pito lo que cueste -contestó Goldwyn- . Cómprala”.* Lillian Hellman acababa de completar el tercero de sus tres años de contrato con el productor, pero, debido a las “extensiones” por rechazar el material inferior que le ofrecía, quedaban casi otros dos años de vigencia. El 28 de febrero de 1940 empezó a adaptar su obra sobre la avaricia en el sur industrializado. Hasta el día de su muerte, Goldwyn llamó siempre a la obra “The three little foxes”. Lillian Hellman había basado su obra, muy bien construida, en el lado materno de su familia. Sus tres primeras versiones se centraban en el matrimonio compuesto por *Regina Hubbard* y *Horace Giddens*, un sureño sifilítico. Después de hacer diez borradores, Hellman había cambiado la enfermedad venérea por otra del corazón, y el drama doméstico de infidelidad por otro más corrosivo, provocado por la avaricia. *Regina* hace un turbio trato con sus dos hermanos, que están tratando de apoderarse de unas hilaturas de algodón, que piensan explotar utilizando mano de obra barata. El único obstáculo que encuentran en su camino es el marido, un hombre más escrupuloso, al que ella decide suprimir. *Alexandra*, su hija, al enterarse de la confabulación, abandona a *Regina*, que acaba siendo víctima de su propia rapacidad. Aunque la obra le gustaba mucho, Goldwyn creía que al espectador medio le iba a costar sentir alguna simpatía por la venenosa *Regina*. Pidió a Lillian Hellman que escribiera una historia algo más convencional, sin restarle fuerza. Dos meses después, la escritora había animado el guión, añadiendo escenas fuera de la casa de los *Giddens* siempre que fuese posible, y había añadido un nuevo personaje, un periodista llamado *David Hewitt*, del que se enamoraba *Alexandra*. Cuando William Wyler leyó el guión, que iba a ser su próximo encargo, escribió a Goldwyn diciendo: *“Creo que la principal dificultad, puede decirse que la única dificultad sería que teníamos con la obra, ha quedado resuelta,*

porque Lillian supo inventar, y añadir, el personaje de David que, junto con Alexandra, forma una pareja de enamorados de lo más agradable, una pareja de personas simpáticas, buenas y atractivas, que contrasta con los personajes, en cierto modo anormales, de la obra.” Ninguna de las otras personas con las que habló Goldwyn estaba de acuerdo con él. En opinión de Edwin Knopf, cada una de las escenas con el personaje nuevo hacía perder a Regina el “carácter amargo y ferozmente materialista que hacía que fuese tan grande en el escenario”. Jock Lawrence creía también que un exceso de historia de amor quitaba importancia al tema central de la obra, pero pensaba que la forma de devolverle su fuerza a Regina era dársela a David, haciendo que fuera la voz disconforme de la justicia. Goldwyn aprovechó algo de lo que pensaba cada uno, y le dijo a Lillian Hellman que en la versión siguiente quería menos historia de amor, pero con más garra. “Entonces yo había escrito ya una docena de versiones de “The little foxes”, y estaba harta de hacerlo”, dijo ella. Además, había empezado a pensar en otra obra sobre la resistencia al fascismo alemán, que se llamaba “Watch on the Rhine”. Recomendó a tres amigos suyos para completar el guión: su ex marido, Arthur Kober, Alan Campbell y su mujer, Dorothy Parker. Goldwyn comprendía que estuviese cansada de escribir sobre el mismo asunto, y los contrató pero, cuando vio que estaban perdiendo el tiempo con modificaciones innecesarias, mandó a su último asesor literario, Niven Busch Jr. que los despidiera. El antiguo alumno de Princeton, que era muy educado, dijo al entrar en el despacho de Dorothy Parker: “Preferiría hacer cualquier cosa antes que decirle lo que le voy a decir.” “Niven -dijo ella-, permítame que le interrumpa. Si actúa de acuerdo con su primera idea, a nadie va a importarle menos que a mí”.

Wyler estaba encantado de dirigir otra obra de Lillian Hellman, el guión más literario que le habían dado nunca. Lo único que lamentaba era hacer la película para Goldwyn, porque estaba empezando a sentirse muy molesto teniendo que aguantar las órdenes del productor. Las últimas veces que le había prestado a otros estudios había tenido la sensación de estar en libertad provisional. Dirigir **Jezebel** y **La carta** en Warner Brothers no sólo le había permitido hacer dos de sus mejores películas (las dos nominadas para el Oscar), sino que había sido una experiencia muy agradable. El orgullo de Warner Brothers de tenerle como director se reflejaba en todos los anuncios y propaganda de las películas. Al volver a sus estudios, la tirria que le tenía a Goldwyn se encontró. Contrató a su propio agente publicitario, y dijo a varios amigos que el tema de la explotación de la mano de obra barata de “The little foxes” le interesaba mucho porque era la historia de Sam Goldwyn. Suspiraba por volver a Warner Brothers. Además de haberle tratado tan bien, tenía a Bette Davis, su actriz favorita, antigua amante suya, y la única persona que podía imaginarse haciendo de Regina en la pantalla. Al darse cuenta de que Wyler era ahora la mejor pieza que tenía, Goldwyn dio instrucciones a Lynn Farnol de empezar a darle bombo, a anunciar en todas partes que iba a dirigir *The Little Foxes* (**LA LOBA**). Se aficionó a invitarle a jugar con él al “gin rummy”, una forma sencilla de sacar algo de dinero a la que Wyler no era capaz de resistirse. Dijo que cambiaría las condiciones de su contrato, suprimiendo la aburrida rutina semanal, y haciéndole uno por dos años. Tendría que hacer dos películas al año, y cobraría 75.000



dólares por cada una, más un 10 % de los beneficios. Y Goldwyn le pidió a Jack Warner que le prestara a Bette Davis. Era una pretensión completamente absurda. Después de que la actriz desafiara a los estudios y tuviera un pleito con ellos en 1936, Warner había mejorado la calidad de los papeles que daba a Bette Davis, y se había negado siempre a prestarla. La política de Warner podía haberle costado muchos buenos papeles, pero la había convertido en número uno en la taquilla y en premios de la Academia. La petición de Goldwyn, lo mismo que todas las que se habían hecho en los últimos seis años, fue rechazada. Jesse Lasky, jefe de Warner, acababa de darse el mayor batacazo de su carrera, toda ella con tantas subidas y bajadas como una montaña rusa. Lo único que le mantenía en pie era su eterno optimismo, y una buena idea que se le había ocurrido, la vida de Alvin C. York, un hombre de las montañas de Tennessee, que fue a la Gran Guerra como objetor de conciencia, y volvió convertido en el *“más grande soldado no profesional”*. (...) Lasky pidió prestados 25.000 dólares de su seguro de vida para cubrir el cheque que había extendido a Alvin York, y recorrió los principales estudios ofreciendo su historia, y anunciando la posibilidad de que la interpretara Gary Cooper. Todos menos uno rechazaron la idea, diciendo que las películas de guerra ya no gustaban a nadie. Harry Warner, hombre muy patriótico, animó a su hermano a hacer un trato. Luego, Jack Warner le dijo a Lasky que pensara en otro actor para el papel del sargento. En los meses de inactividad de Goldwyn, Cooper había hecho en la Warner **Juan Nadie** (*Meet Joe Doe*), para Frank Capra, y el jefe de los estudios decía que era imposible que Sam Goldwyn accediera nunca a prestar a Cooper para una segunda película Warner. Convencido de que ningún otro actor podía hacer ese papel, Lasky, humildemente, acudió a su ex cuñado; con gran asombro suyo, Sam dijo que no tenía ningún



inconveniente en prestar a Cooper. Lasky volvió triunfante, y más tarde recordaba que Jack Warner no podía creérselo. Llamó a Goldwyn por teléfono, y Lasky escuchó la conversación: *“Oye, Sam, creo que vas a prestarnos a Gary Cooper para la película de York... Es maravilloso, Sam, no puedo expresarte mi agradecimiento... ¿Que sí puedo?... ¿Cómo?... ¡Lo dices en broma!... Bette Davis es nuestra gran estrella. ¡No puedo hacerlo!”* Jack Warner colgó el teléfono. Luego, en una nota tan oportuna y bien calculada como cordial, Goldwyn le recordó a Warner una reciente deuda de juego por valor de 425.000 dólares. *“El lobo me ha dado un buen mordisco”,* decía Jack Warner en su contestación. *“Me gustaría arreglar eso por 250.000”. Te agradecería que quisieras hacerlo. Algún día yo haré lo mismo por ti... Y sin que tenga nada que ver con lo anterior... Si quieres cambiar a Cooper por Bette Davis, yo en eso estoy de tu parte: el trato sería que tú pagues a Cooper y nosotros pagemos a Davis.”* Goldwyn aceptó las dos mitades de la oferta de Warner. Sería la única vez que entre 1937 y el final de su contrato, en 1949, Warner Brothers prestara a Bette Davis. Jock Lawrence intentó convencer a Goldwyn para que dejara a Bette Davis interpretar dos papeles en la película, el de *Regina* y el de su hija *Alexandra*. El productor se resistió, porque tenía que pensar también en lo que iba a ocurrir después de esa película. No tenía estrellas femeninas, y se había hecho que el papel de *Alexandra* fuera lo bastante importante como para servir de lanzamiento a una actriz joven. Poco antes, se había hablado mucho en Hollywood de Teresa Wright, una cara nueva, que había aparecido por primera vez en Broadway, con un pequeño papel en *“Life with father”*. (...) Teresa Wright se unió así a muchos veteranos de Broadway, gran parte de los que formaban el reparto original de *“The little foxes”*. El papel de *Horace*, el marido de *Regina*, condenado a una silla de ruedas, iba a inter-



pretarlo Herbert Marshall, que acababa de hacer de marido de Bette Davis en **La carta**. (...).

William Wyler y Gregg Toland, después de cuatro películas juntos, no habían colaborado nunca tan íntimamente. Varias de sus escenas se convirtieron en clásicas debido a su forma de presentarlas. *“El cine es ante todo visual, y en **LA LOBA** se hablaba mucho”* dijo Wyler, en una de las pocas explicaciones que daba sobre su trabajo-, *y por eso traté de hacer que los espectadores vieran las cosas corrientes de una forma distinta. En medio de toda la charla, lo que yo quería era meterlos en la escena*”. La primera secuencia, con la familia sentada en torno a la mesa del comedor, está llena de pequeños gestos nerviosos de los personajes, que va recogiendo una cámara ambulante. Carl Benton Reid y Dan Duryea hablan después de la caja fuerte de *Horace* mientras están en el cuarto de baño. El padre y el hijo aparecen dándose la espalda el uno al otro mientras se afeitan, y echándose ojeadas en sus respectivos espejos, con súbitos primeros planos de cada uno de ellos puntuando el diálogo. La cámara de Toland mostraba toda su fuerza en la escena culminante de la obra, cuando *Horace* pide a *Regina* que vaya a buscarle su medicina para el corazón. Ella se niega a hacerlo. En esa escena, parece que lo esencial es el hombre que lucha por levantarse de su silla de ruedas y subir las escaleras pero, según Wyler, *“lo interesante aquí es la mujer. La escena es su cara, lo que está pasando dentro de ella. Podías no sacarle siquiera, hacer, por ejemplo, que sólo se le oyera tambalearse en las escaleras, tosiendo, lo que fuera”*. Naturalmente, era mucho más efectivo tenerle al fondo, desenfocado, tratando de subir la escalera. Toland, al que Goldwyn había prestado a Orson Welles, para el que hizo la fotografía de **Ciudadano Kane**, había estado probando una técnica llamada “deep focus” con la que la cámara podía recoger al mismo tiempo una

zona próxima y otra lejana. Permitía al director conseguir el efecto deseado, hacer que los espectadores “*crean estar viendo algo que se supone que no ven. Ver al marido al fondo te hacía mirar hacia allí, pero lo que estabas viendo era la cara de ella*”. Años más tarde, Lillian Hellman reconocía que una gran parte de la película – y esa escena en particular– resultaba mejor que la obra de teatro, y era gracias a la “*visión de Willy*”. Fue precisamente eso lo que dio origen a las discusiones más violentas que se habían oído nunca en una película de Goldwyn. Esta vez, sin embargo, Sam Goldwyn hacía de árbitro. Varias semanas antes de empezar el rodaje, Bette Davis tenía ya sus propias ideas sobre la forma de interpretar el personaje, que eran completamente opuestas a las que tenía Wyler. “*Luchamos como fieras. -reconoció la actriz, al hablar de su tercera colaboración con el director- Me habían obligado a ver la interpretación de Tallulah Bankhead. Yo no quería verla. Era una gran admiradora suya, y no quería que influyera para nada en mi trabajo. La intención de Willy era que yo interpretase el papel de una manera distinta*”. Pero, después de ver la versión de Bankhead –“*grabada al agua fuerte*”– Davis dijo que era la única manera de hacerlo. Wyler creía que Regina era un personaje complejo, que conservaba muchos de los encantos que habían atraído a su marido al principio. Creía que, aunque no lo confesara, a Bette Davis le molestaba hacer de madre de la chica de diecisiete años, y estaba tratando de distanciarse del papel exagerando el maquillaje y evitando cualquier pequeño detalle que pudiera humanizarla. A Wyler le había pasado lo mismo con Ruth Chatterton cuando hizo **Desengaño**, pero esta vez se enfrentaba a “la perversa” por excelencia de la pantalla. Los ánimos se encresparon. Wyler recurrió a su costumbre de repetir tomas para doblegar a la actriz, pero la actriz no quería doblegarse. Si en algo cambió la interpretación de Bette Davis, fue para hacerse cada vez más venenosa. Sus gritos se oían dentro y fuera del plató, y sus desacuerdos alcanzaban la estridencia de las peleas entre enamorados. Goldwyn a duras penas podía imponerse frente a aquellas dos voluntades de hierro: lo único que podía hacer era recordar a Bette Davis que Wyler ya la había ayudado a ofrecer algunas de sus mejores interpretaciones, y le decía al director que, “*ella tiene que saber lo que está haciendo, porque ha hecho una magnífica carrera interpretando a todas estas brujas*”. (...) (...) **LA LOBA** fue un gran éxito. Se formaron colas en el Radio City Music Hall, y en todos los cines donde se exhibió. El entusiasmo de la prensa fue unánime, y casi todos los críticos la consideraron superior a la obra de teatro. Uno de los críticos de la “nueva ola” más respetados, James Agee del “Time”, fue el único a quien se le antojó decir que la interpretación de Bette Davis copiaba demasiado la de Tallulah Bankhead, y achacaba ese defecto, erróneamente, a la dirección de Wyler. (...)

**Texto (extractos):**

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



(...) La perniciosa costumbre de la *politique des auteurs*, que en su momento fue muy útil para lograr la justa reivindicación de muchos maestros olvidados del cine americano pero que también trajo consigo la tendencia, todavía frecuente en la actualidad, de colocar la etiqueta de autor a algunos realizadores olvidables, se tambalea ante un título de las características de **LA LOBA**, película que tiene uno de sus centros de interés en la concurrencia de personalidades responsables de su resultado final. Es una falacia afirmar que **LA LOBA** es un film “de” William Wyler, pero tampoco sería correcto desvincular los logros de la película de la labor del ecléctico firmante de **Desengaño** (1936), no tanto por tratarse aquí de un material que, sin duda, le era familiar -melodrama basado en una pieza de Lillian Hellman, autora ya adaptada por Wyler en **Esos tres** (1936); tercera (y última) colaboración con la actriz Bette Davis-, como por ser un proyecto idóneo para el rígido estilo cinematográfico de su director. Guido Fink define acertadamente a **LA LOBA** como una “*perfecta operación mid-cult*”, que tiene en el prepotente Samuel Goldwyn a uno de los máximos responsables. Al mismo habría que añadir a la propia Bette Davis, que terminó imponiendo su criterio sobre el modo en que debía interpretar al personaje de *Regina Hubbard Giddens*, fría, estoica y cruel; a los guionistas Arthur Kober, Dorothy Parker y Alan Campbell, acreditados como responsables de las escenas adicionales del guión, quienes introdujeron al personaje del periodista *David Hewitt* (Richard Carlson), inexistente en la, por lo demás, fielmente transcrita obra teatral de Lillian Hellman; a las aportaciones de diversos miembros del equipo técnico, asimismo señaladas por Fink, como el maquillador Perc Westmore, que convirtió el semblante de la Davis en un equivalente a las máscaras del teatro No japonés, el decorador Stephen Goosson, creador de los excelentes decorados sureños, el diseñador de vestuario

Orry-Kelly, que añadió un toque malicioso al hacer que *Regina* luzca un pájaro muerto en su sombrero con velo, el gran director de fotografía Gregg Toland, cuya iluminación en blanco y negro acusaba la presencia de los hallazgos plásticos experimentados hacía poco junto a Orson Welles en **Ciudadano Kane**; y, desde luego, a William Wyler. Podría pensarse que, un poco al estilo de lo que hoy día hace James Ivory, Wyler se planteó orquestar funcionalmente un producto en el que todos los elementos eran de calidad y solamente esperaban a alguien con el suficiente buen gusto para ponerlos en solfa sin deformarlos. Es una lástima que, al menos en dos ocasiones, ese buen gusto se rompa por culpa de la tendencia de Wyler a subrayar demagógicamente cosas que son obvias por sí mismas: en la escena en que *Regina* y sus hermanos, tras la cena con el sr. *Marshall*, toman una copa ignorando (como hacen siempre) a la bondadosa tía *Birdie* (Patricia Collinge), Wyler cede a la tentación de insertar un plano de la desdichada mujer, sola y desvalida, a la que un momento antes ya hemos visto separarse de los *Hubbard* a consecuencia de su rechazo silencioso; y en ese plano, inmediatamente anterior al definitivo ataque cardíaco de *Horace Giddens* (Herbert Marshall), en el que el rostro sudoroso de este último ocupa en primer término la izquierda del encuadre mientras que, detrás suyo, se destaca a *Regina* dominando la terrible situación que está a punto de desencadenarse. Las objeciones mencionadas no terminan, con todo, de restarle méritos a un film que destaca por muchas cosas más que por las virtudes de su diseño general de producción o por las sobresalientes actuaciones de sus intérpretes. Quizá no por encima, pero sí junto a todo ello, **LA LOBA** es la fehaciente demostración de la habilidad de Wyler para jugar con los elementos escénicos del original de Lillian Hellman, entre los que incluso la lluvia que vemos caer por las ventanas tiene un componente teatral, y engarzados desde una perspectiva -una mirada- muy cinematográfica. Lo afirmado se advierte con facilidad en la escena en que David acude a la estación de ferrocarril, vestido con camisón, batín y un bombín, para despedirse de *Alexandra* (Teresa Wright), único momento humorístico en un relato marcado por la dureza y, precisamente por centrarse en el único personaje no presente en la obra original, el más “de cine”, en el sentido amplio de la expresión, de todo el film. Wyler concentra en la fuerza de los detalles la ruptura entre teatro y cine, logrando una excelente armonía entre la descripción exterior e interior de personajes y situaciones: en la espléndida apertura de sabor sureño, cuando un negro pule el rótulo del banco de Nueva Orleans (futuro escenario de uno de los posteriores momentos clave del film); en la manera con que *Regina* llena tres copas de brandy sin servirle una a la tía *Birdie*, momento que vuelve a destacar el desprecio de los *Hubbard* hacia este personaje y preconiza la tendencia de la desdichada mujer a ahogar sus penas en alcohol; en la mirada de *Regina* al espejo antes de recibir a *Horace*, que refleja la decadencia física (¿y moral?) de la despótica protagonista; o en la escena en que *Regina* sube el gas del fanal para iluminar la charla nocturna de *Alexandra* y *David* en el jardín. Quizás una prueba de que Wyler afrontó **LA LOBA** asumiendo todos sus condicionamientos de producción resida en la anécdota de que la más famosa escena del film, aquélla en la que *Regina* asiste inmóvil al ataque cardíaco de *Horace* sin ayudarle, vio condicionada su planificación a las dificultades de Herbert



Marshall para agonizar en la escalera por culpa de su pierna ortopédica (quien desfallece detrás de Bette Davis es un doble del actor). En cualquier caso **LA LOBA** conserva cierta fascinación, fruto de su extraña mezcla de cine teatralizado y teatro cinematográfico (que no filmado), que en sus mejores momentos se traduce en tres memorables *set-pieces*: el juego de miradas penetrantes y reproches silenciosos que va repartiendo *Regina* mientras *Alexandra* y *Birdie* tocan el piano; la espléndida presencia sugerida (lejos/de espaldas) de la mujer a la que *Alexandra* termina pidiendo disculpas, en una secuencia que dibuja la evolución moral de la joven; y la magnífica conversación de *Oscar Hubbard* (Carl Benton Reid) y su inepto hijo *Leo* (Dan Duryea) mientras se afeitan, cuyo montaje magistral despertó el elogio de alguien tan poco sospechoso de academicismo como Sergei Eisenstein.

**Texto (extractos):**

Tomás Fernández Valentí, "La loba", en dossier "El melodrama" (5), rev. Dirigido, septiembre 1994.

(...) De las tres protagonistas que Bette Davis hizo para Wyler, la *Regina Hubbard* de **LA LOBA** es la más pérfida y despiadada, exenta de cualquier dilema moral y de las fatalidades en que incurrían las otras dos, en el fondo motivadas por su deseo de amar. A *Regina* solo le impulsa su ambición de conseguir dinero para asegurarse un futuro de lujo y libre de ataduras, sobre todo de un marido bueno y paciente al que dejará en manos de su precaria salud, ayudando a que la naturaleza haga su trabajo. *Regina* es rematadamente malvada pero no un personaje de una pieza, y mucho menos caricaturesco. En el guion de **LA LOBA** coincidieron dos de las escritoras más avanzadas de la época, y amigas entre ellas: Lillian Hellman, autora de un guión basado en su propia obra teatral; y Dorothy Parker, que brilló en la descripción de la sociedad de su propia época con afilada ironía, sobre todo en los años 20 y 30, aquí contribuyendo a los diálogos adicionales. Y los diálogos son el motor de un film más acusadamente teatral que los dos anteriores, quizás menos brillante en la puesta escena pero con un Wyler igualmente certero al retratar grupos humanos perfectamente dispuestos en el encuadre y permanentemente preparados para librar una batalla en pos de la ambición más descarnada, basada en unos vínculos familiares que se caracterizan más por la permanente estrategia de corrupción y engaño, que por cualquier tipo de fidelidad o vinculación emocional. De nuevo un travelling por un paseo lleva directamente al espectador hasta el corazón del suntuoso hogar en el que se dirime el juego perverso, aunque esta vez son solo los árboles lo que mira la cámara de Wyler antes de presentar a la joven inocente y algo pusilánime *Alexandra Giddens* (Teresa Wright) junto a su criada *Addie* (Jessie Grayson): Wyler continúa presentando a los negros que aún arrastran la esclavitud en un indeterminado estado del Sur en 1900 primero como trabajadores silenciosos y resignados y luego como sirvientes entrañables, bien tratados y acogidos en la familia, integrados dentro de un orden y autorizados incluso a opinar o aconsejar a los miembros del clan, a tono con la visión del Hollywood de la época. Una sociedad en orden y armonía, a punto de derrumbarse por su desmedida ambición y su falta de escrúpulos. El microcosmos que palpita alrededor de *Alexandra* queda muy bien descrito con las sucesivas visitas del recorrido. Primero, con su prometido *David*, un joven idealista y honesto que sueña con asentarse como periodista y con difundir su concepto de una sociedad basada en los derechos humanos. Luego con la visita al hogar de la cándida e ingenua *tía Birdie* (Patricia Collinge), representante junto a *Alexandra* de la rama pura de la familia. Y finalmente con la llegada a su propia casa, donde come con su madre, la maquinadora *Regina*, quien junto a sus dos hermanos *Ben* (Charles Dingle) y *Óscar* (Carl Benton Reid) pretende invertir en una factoría de algodón aprovechándose de la mano de obra barata, como forma de esclavismo remanente. Tres hermanos lobos, capaces de devorarse entre ellos bajo la apariencia de una entente en la que la mujer es siempre más inteligente y dominadora a la hora de trazar sus propios planes. Un clan autodestructivo en su ambición, despiadado en la voluntad de conseguir el dinero rápido. Sorprende la relación de *Regina* con su marido *Horace* (Herbert Marshall): a veces actúa como una viuda, aprovechando que él lleva meses en otra ciudad, reponiéndose de una dolencia

del corazón. Es la hija quien va a buscarle para traerlo a casa, mientras *Regina* busca que *Horace* invierta su dinero en el negocio, en la confianza de que ella pueda escaparse sola a Chicago y vivir su vida con los beneficios empresariales. *Horace*, en su débil resignación ante la batalla perdida de su matrimonio, se niega a poner el dinero y la relación llega a su momento cumbre en una larga secuencia en que Wyler muestra la faceta más inmisericorde del ser humano, cuando *Regina*, encendida por la ira pero con una frialdad demoledora, le dice a su marido enfermo: “*Odías pensar que voy a seguir viviendo y a obtener lo que quiero. Vas a morir y sabes que vas a morir*”. La réplica tranquila de *Horace* no es menos descarnada, aunque en muy distinto sentido: “*Es fácil para el moribundo ser honesto. Estoy harto de ti, de esta casa, de mi vida desgraciada a tu lado. De tus hermanos y sus sucias tretas para ganar un centavo. Hay mejores formas de enriquecerse que la de explotar al obrero y saquear la ciudad para producir dividendos que malgastáis. Arruinaréis la ciudad tú y tus hermanos. Vosotros arruinaríais el país si os dejasen. Pero yo no, yo moriré a mi manera. Y moriré sin haber empeorado el mundo. Eso es cosa tuya*”. No es difícil intuir la voz de Lillian Hellman en esa declaración: la que fue pareja de Dashiell Hammett ya se había distinguido como una activista de izquierdas que luego sería acusada de comunismo en la era de la caza de brujas, y que ya había escrito la atrevida obra sobre el lesbianismo que William Wyler adaptó dos veces, en **Esos tres** y **La calumnia** (*The Children's hour*, 1961). El personaje de *Regina* remata la escena sin bajar el listón: “*Espero que te mueras pronto, estaré esperando tu muerte*”. La gravedad de la escena se refuerza con el uso dramático que Wyler hace de la arquitectura, como en sus dos anteriores colaboraciones con Bette Davis, jugando con las líneas majestuosas e imponentes de las grandes escaleras y balconadas de la mansión y con las aproximaciones al rostro de la actriz, que maneja leves pero importantes matices para reflejar el odio a punto de explotar, pero al mismo tiempo controlado y frío de una mujer capaz de llegar al final de sus propósitos con todas sus consecuencias. En otro momento el guion da voz a *Addie*, la criada de la casa, que escucha la conversación entre la *tía Birdie*, *Alexandra* y *Horace*, el ala supuestamente débil y sometida en esa familia de arpías. Y dice *Addie*: “*Hay gente capaz de devorar la tierra entera con toda su gente, como la plaga de langosta de la Biblia. Y luego hay gente que lo ve y no hace nada para impedirlo*” y la cámara se mueve hacia *Horace*. Esa llamada a la acción frente a los opresores o los manipuladores es uno de los aspectos de lectura perfectamente contemporánea de un film que se abre con una cita de “La canción de Salomón”: “*Detengamos a los zorros, los pequeños zorros que estropean las vides, porque nuestras vides tienen uvas tiernas*”. Wyler no trata de disimular el origen teatral de la obra, pero aniquila cualquier rigidez escénica o estructural con la cadencia perfectamente medida de unos diálogos veloces y contundentes, que hacen crecer la intensidad de cada secuencia y con detalles colocados entre las escenas más potentes y complejas, que dan respiro y misterio al relato: la forma en que demora la aparición del padre, reforzando su carácter de desterrado, mientras su hija exige en el hotel las condiciones necesarias para acoger a un hombre delicado; *Regina* mirándose en el espejo en silencio y a continuación observando

una foto de cuando era joven; Oscar afeitándose junto a su atolondrado hijo Leo, al que trata de utilizar por ser empleado del banco para que sustraiga los bonos de Horace: los dos hombres se sitúan de espaldas ante dos espejos enfrentados, de modo que Wyler crea cuatro planos distintos simultáneamente, desde el primer término hasta una profundidad de campo en la que se deja ver especialmente el trabajo del genial director de fotografía de la película, el Gregg Toland de **Ciudadano Kane**, realizada ese mismo año. Esta elaborada disposición de padre e hijo y las distintas imágenes que generan los espejos se corresponde a la perfección con la relación de falsos afectos, engaños y manipulaciones que mueve a esa familia, y que pasa por el intento contra natura de casar a Leo con Alexandra. Como en **Jezebel**, el tono de castigo bíblico marca el final. Regina consigue sus propósitos financieros después de un rebuscado revés a sus propios hermanos que habían tratado de engañarla, pero se queda sola, mirando por la ventana a su hija que huye bajo la lluvia junto a su verdadero amor, el concienciado periodista David, un soplo de esperanza para una nueva generación que rechaza los viejos mecanismos de corrupción (...).

**Texto (extractos):**

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

(...) En **LA LOBA**, la obra teatral de Lillian Hellman apenas ha sufrido con la adaptación: el film respeta el texto casi íntegramente. En estas condiciones se comprende que era difícil introducir esas escenas en exteriores que la mayor parte de los realizadores hubieran juzgado indispensables para inyectar un poco de “cine” en esta masa de teatro. La buena adaptación de ordinario consiste precisamente en “transportar” con los medios propios del cine el máximo de lo que puede sustraerse a las imposiciones literarias y técnicas del teatro. Si se os dijera que André Berthomieu, por ejemplo, acaba de llevar a la pantalla sin cambiar una línea la última pieza de Henri Bernstein, empezaríais a sentir os inquietos. Si el portavoz de las malas noticias añadiera que las nueve décimas partes del film transcurren en el mismo decorado de salón, habitual en el teatro, pensaríais que todavía tenéis mucho que aprender sobre el cinismo de los fabricantes de teatro filmado. Pero si añadiera además que toda la planificación del film no tiene más allá de diez movimientos de cámara, y que se limita por lo demás a estar la mayor parte del tiempo quieta sin moverse delante de los actores, vuestra opinión sería definitiva: ya no cabría duda. Pues precisamente con estos datos paradójicos, Wyler ha realizado una de las obras más puramente cinematográficas que imaginarse pueda. Lo esencial se desarrolla en un único decorado, de una neutralidad total: el salón del piso bajo de una amplia casa de estilo colonial. Al fondo, una escalera que lleva a las habitaciones del primer piso, la de Bette Davis, contigua a la de Herbert Marshall. No hay nada pintoresco que venga a singularizar con una nota realista este lugar dramático, tan impersonal como las antecámaras de las tragedias clásicas. Los protagonistas tienen un pretexto verosímil pero convencional para enfrentarse cuando vienen del exterior o ba-



jan de sus habitaciones. Tienen también la posibilidad de llegar tarde. La escalera en el fondo del salón juega exactamente el papel del practicable teatral: es un puro elemento de arquitectura dramática que sirve para situar a los personajes en el espacio vertical. Tomemos la escena clave del film: la de la muerte de Herbert Marshall, situada precisamente en este decorado. Su análisis revela claramente los secretos esenciales del estilo de Wyler. Bette Davis está sentada en segundo término cara al público, y su cabeza se halla en el centro de la pantalla; una iluminación brutal acusa la mancha blanca de este rostro muy maquillado. En primer término, destacado, Herbert Marshall también sentado en plano tres cuartos. Las réplicas cortantes entre la mujer y el marido se suceden sin un cambio de plano; después viene la crisis cardíaca del marido que suplica a su mujer que vaya a buscarle sus gotas en la habitación. A partir de ese instante, todo el interés dramático reside en la

valoración de la inmovilidad. Marshall se ve obligado a levantarse e ir el mismo a buscar el medicamento. El esfuerzo le matará cuando esté todavía en los primeros peldaños de la escalera. En el teatro esta escena habría sido aparentemente construida de la misma manera. Un proyector habría podido iluminar a Bette Davis y el espectador hubiera sentido el mismo horror por su inmovilidad criminal; la misma angustia siguiendo la marcha titubeante de su víctima. Pero a pesar de las apariencias, la puesta en escena de Wyler se sirve al máximo de los medios que le ofrecen la cámara y el encuadre. La situación de Bette Davis en el centro de la pantalla, le confiere una posición privilegiada en la geometría dramática del espacio; toda la escena gravita alrededor de ella. Pero esta inmovilidad sobrecogedora solo alcanza su total evidencia gracias a la doble salida de Marshall fuera de campo, en primer término a la derecha y después en tercer término a la izquierda. En lugar de seguirle en este desplazamiento lateral, que hubiera sido el movimiento natural de un ojo menos inteligente, la cámara permanece imperturbablemente inmóvil. Cuando finalmente Marshall entra de nuevo en campo y comienza a subir la escalera, Wyler tuvo buen cuidado de no pedir a su operador Gregg Toland que aplicara al máximo la profundidad de campo, para evitar que la caída de Marshall en la escalera y su muerte pudieran ser claramente distinguidas por el espectador. Ese *flou* técnico aumenta nuestra sensación de inquietud, nos obliga a intentar distinguir a lo lejos, como por encima del hombro de Bette Davis que le vuelve la espalda, el final de un drama cuyo protagonista casi se nos escapa. Resulta evidente no solo lo que el cine añade a los medios del teatro sino que además, el máximo coeficiente cinematográfico coincide paradójicamente con el mínimo posible de puesta en escena. Nada podía multiplicar tanto la potencia dramática de esta escena como la inmovilidad absoluta de la cámara. Cualquier movimiento que un realizador menos avezado hubiera introducido en calidad de elemento cinematográfico, hubiera servido tan solo para rebajar el voltaje dramático. Aquí la cámara no está en el lugar de ningún espectador. Es ella, gracias al encuadre de la pantalla y a las coordenadas ideales de su geometría dramática, quien organiza la acción. En mis tiempos de bachillerato, cuando estudiaba mineralogía, recuerdo la impresión que me causó la estructura de algunas conchas fósiles. Mientras que el material calcáreo se depositaba en el animal vivo en delgadas capas paralelas a la superficie de las valvas, un lento trabajo de la materia había reagrupado las moléculas en finos cristales perpendiculares a la dirección inicial de las capas. Aparentemente la concha estaba intacta; se distinguía todavía perfectamente la estratificación primitiva de la materia calcárea; pero, rompiéndola con el dedo, la fractura revelaba el engaño de unas formas completamente desmentidas por esta minúscula arquitectura interior. Pido disculpas por esta comparación, pero creo que ilustra perfectamente el invisible trabajo molecular de Wyler que afecta a las estructuras estéticas de la pieza de Lillian Hellman, respetando siempre, con una fidelidad paradójica, sus apariencias teatrales (...).

**Texto (extractos):**

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



**Viernes 14**            **21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **LA SEÑORA MINIVER**

(1942)    EE.UU.    134 min.

**Título Original.-** Mrs. Miniver. **Director.-** William Wyler. **Argumento.-** El libro homónimo (1939) de “Jan Struther” (Joyce Anstruther). **Guión.-** Arthur Wimperis, George Froeschel, James Hilton y Claudine West (sin acreditar: Paul Osborn, R.C.Sheriff y Henry Wilcoxon). **Fotografía.-** Joseph Ruttenberg (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Harold F. Kress. **Música.-** Herbert Stothart. **Productor.-** Sidney Franklin y William Wyler. **Producción.-** Metro Goldwyn Mayer. **Intérpretes.-** Greer Garson (*sra. Miniver*), Walter Pidgeon (*Clem Miniver*), Teresa Wright (*Carol Beldon*), May Whitty (*lady Beldon*), Reginald Owen (*Foley*), Henry Travers (*sr. Ballard*), Richard Ney (*Vin Miniver*), Henry Wilcoxon (*el vicario*), Christopher Severn (*Toby Miniver*), Helmut Dantine (*piloto alemán*). **Estreno.-** (EE.UU.) junio 1942 / (Gran Bretaña) julio 1942 / (España) diciembre 1946.

**versión original en inglés con subtítulos en español**



6 Oscars: Película, Director, Guión, Fotografía en b/n,  
Actriz Principal y Actriz de Reparto (Teresa Wright).

6 candidaturas: Actor Principal, Actor de Reparto (Henry Travers), Actriz de  
Reparto (May Whitty), Montaje, Sonido (Douglas Shearer) y Efectos Especiales  
(Arnold Gillespie, Warren Newcombe y Douglas Shearer).

*Película nº 51 de la filmografía de William Wyler (de 67 como director)*

Música de sala:

**“Variaciones Enigma, Opus 36”** (1899) y **“Pompa y Circunstancia, Opus 39”** (1901-1930)  
**Edward Elgar** (1857-1934)



(...) Habitualmente se ha recurrido al vocablo “propaganda” con intenciones peyorativas para calificar los films de guerra llevados a cabo en Hollywood durante la 2ª Guerra Mundial, así como aquellos otros, de idéntica procedencia en lugar y periodo, que sin pertenecer al género bélico comportaron también contenidos antifascistas. Tal recurso ha constituido un tópico enormemente desgraciado. En primer lugar se le podría reprochar que entraña menosprecio a la muy dramática defensa de la democracia. Y, a continuación, que inconscientemente coloca en una misma balanza la ideología, más bien intachable, de dichas películas y la, muy repudiable, de aquellas que ensalzaron el fascismo, ya que a éstas últimas

se ha aplicado igualmente y con análogo ánimo despectivo el término “propaganda”. Por supuesto, Estados Unidos combatió entonces no sólo en defensa de valores universales sino también a favor de intereses propios, pero ello afecta escasamente a estos films, cuyas tendencias ideológicas atañían antes a la devoción por la libertad que a simples objetivos de cariz económico-político. (...) Se debe tener en cuenta que en España el tópico de la calificación de “propaganda” para las películas antifascistas del Hollywood de los años cuarenta se desarrolló bajo una dictadura erigida violentamente con la ayuda de Alemania e Italia y cuyos órganos de censura fueron muy agresivos respecto a tales obras: aparte supresiones de secuencias y cambios de diálogos, se procuró que muchas de aquéllas no accediesen a las salas de exhibición. (...) Más extravagante que el empleo de la palabra “propaganda” por los franquistas con relación a los susodichos films es el uso de la misma, también con actitud despreciativa hacia tales obras, por personas con voluntad de progresismo aunque radicalizadas en esquemáticas posturas de antiamericanismo. En este contexto el injusto tópico se desarrolló extraordinariamente, ha sobrevivido de forma asombrosa y ha llegado hasta hoy. Incluso brota en textos americanos de historiadores cinematográficos. Al respecto habría que preguntar en función de qué se desea vilipendiar, desde una pretendida racionalidad, películas encaminadas a exaltar la lucha contra el fascismo a partir de la fuerza de la razón. Valdría, tal vez, en último caso tildar de “propaganda” a films antifascistas con patentes carencias de virtudes intelectuales y estéticas, pero en este supuesto el desdén debería quedar limitado a la falta de talento y ajeno a los principios ideológicos. ¿Se atrevería un demócrata auténtico a hablar de “propaganda” al referirse a una película favorable a quienes, en la guerra española, defendían la legitimidad republicana contra los militares sublevados en 18 de julio? Al igual que nuestra contienda, la Segunda Guerra Mundial constituyó una lucha frente al fascismo, y éste fue el enemigo común de las tropas de Estados Unidos en los campos de batalla. Tachar de propagandísticos los films de Hollywood que, con toda lógica y con toda lucidez, enaltecían el sentido de tal lucha equivale a una actitud tan superficial como antiprogresista que corresponde a una boba secuela de tópicos antiamericanistas a ultranza y denota una muy confusa visión de la Historia y del Cine. (...)

(...) Pese a ser, ambos casos, proyectos de encargo, Wyler trazó con el díptico formado por **LA SEÑORA MINIVER** (1942) y **Los mejores años de nuestra vida** (1946) una especie de confesión en voz baja, parapetándose tras ficciones ajenas, sobre sus propias experiencias bélicas. No es casual, en ese sentido, que la primera la firmara justo antes de incorporarse a la unidad cinematográfica del ejército estadounidense, y la segunda después de haber pisado el campo de batalla durante el rodaje de los documentales **Memphis Belle: La historia de una fortaleza volante** (*The Memphis Belle: A story of a flying fortress*, 1944) y **Thunderbolt** (William Wyler y John Sturges, 1947)<sup>1</sup>. Eso es lo que provoca que, seguramente

---

1 Destacar que Wyler no tuvo implicación alguna con el documental que algunas fuentes vinculan a su carrera, **The Fighting Lady** (Edward Steichen, 1944).



de forma inconsciente, ambas funcionan casi como reflejos (inversos) dramáticos: si **LA SEÑORA MINIVER** parte del retrato de un pueblecito británico para ir, poco a poco, enrareciendo su atmósfera a medida que la realidad de la guerra va filtrándose en él, en cambio, en **Los mejores años de nuestra vida**, sus tres protagonistas chocan con una vida cotidiana en la que ya no encajan, y en la que -lo cual conecta con su antecesora- funcionan, sin quererlo, como disrupciones que soliviantan a los que les rodean. Así pues, la primera vendría a representar algo así como la toma de conciencia del propio Wyler, proyectada, hasta cierto punto, sobre el personaje de Walter Pidgeon; por su parte, la segunda refleja el retorno del director a la vida pública después de sus experiencias bélicas en Gran Bretaña y Francia, y a través de ese *alter ego* que supone Fredric March -aquí lo es de forma clara y rotunda: la sorpresa al (re)descubrir a sus hijos es la suya propia-, denuncia la insensibilidad de la industria cinematográfica respecto a los veteranos de guerra. Que ambos sean burgueses acomodados que, a raíz del conflicto bélico, se ven obligados a bajar al fango y relativizar lo material -de ahí el gag inicial de **LA SEÑORA MINIVER** en relación al sombrero y el coche que compran, respectivamente, *Kay* (Greer Garson) y *Clem* (Pidgeon): no solo los define a ambos, sino que también los coloca frente al público en un determinado escalafón social-, no deja de ser un arranque de sinceridad de un director que, está claro, se sentía como mínimo ambivalente respecto a su éxito como director. Una conciencia que le llevó, desde 1936, a enviar dinero a dos docenas de parientes lejanos y amigos de la familia, incluido el hombre que había sido el médico de sus padres, todos los cuales querían emigrar de Mulhouse (Francia) a América.

Para entender la posición personal de Wyler respecto al conflicto, hay que tener en cuenta que, más allá de ser judío, su primer contacto con americanos fue a través de las tropas que liberaron su ciudad natal en Alsacia al final de la Primera Guerra Mundial, así que, al seguir



teniendo parientes atrapados en Europa, sentía cierta responsabilidad que no pudo asumir por superar la edad máxima para ser llamado a filas<sup>2</sup>. Por eso, aceptar un proyecto como **LA SEÑORA MINIVER** supuso para él una cierta “oportunidad de, modestamente, hacer una pequeña contribución a los esfuerzos bélicos”, a través de lo que él mismo reconocía que era “un claro film de propaganda, y a finales de 1941 no se suponía que pudiéramos hacer películas propagandísticas”. La Inglaterra de la película no está representada por un Londres glacial y sombrío sino por un apacible pueblo, Belham, donde las diferentes clases sociales convergen en la iglesia y en un concurso anual de flores. Simbolismos nacionales de la afición al cultivo floral quedan enlazados en el film con la significación social de la protagonista, madre de familia de condición apesentada: la rosa roja, obtenida en el medio proletario y destinada a vencer en el certamen instituido por una aristócrata, *Lady Beldon* (May Whitty), recibe de su productor el nombre de “sra. Miniver”. Y en la iglesia el vicario (Henry Wilcoxon) informa a la comunidad del estallido de la guerra y, al término del relato, exhorta a mantener el espíritu de lucha y la fe en la victoria. Este parlamento final llegó a ser impreso en una hoja y lanzado así desde los aviones sobre los frentes de batalla. El vicario daba en él respuesta a la pregunta de por qué niños, muchachas y ancianos tenían que morir en la contienda. Explicaba que no era sólo una guerra de soldados con uniforme: “Esta es la guerra del pueblo, de todo el pueblo, y hay que luchar no sólo en el campo de batalla sino también en las ciudades y en las aldeas, en las fábricas y en las granjas, en el hogar y en el corazón de cada hombre, mujer y niño que ame la libertad”. Mientras los reunidos se alzaban y emprendían un canto coral, la cámara se elevaba hacia el cielo, visible

---

2 Según la Ley de Servicio y Entrenamiento Selectivo de 1940, los mayores de 36 años estaban exentos de prestar servicio militar. Wyler había cumplido los 39 cuando Estados Unidos se incorporó a la Segunda Guerra Mundial.



por la carencia de techumbre, y mostraba el paso de los aviones de la R.A.F. (Royal Air Force), símbolo del pueblo decidido a vencer.

Estrenada dos años después, casi exactamente, del célebre discurso de Winston Churchill con las frases “*llegaremos al final*” y “*nunca nos rendiremos*” y de la evacuación por mar de las tropas cercadas en Dunkerque<sup>3</sup>, **LA SEÑORA MINIVER** constituyó un emotivo homena-

---

3 La reconstrucción de esta batalla, uno de los mejores momentos del film, con la marcha nocturna de las embarcaciones civiles por el río en dirección al mar hacia Dunkerque para rescatar a los soldados acorralados en las playas por el enemigo, fue realizada por el responsable de la 2ª unidad, Andrew Marton.

je a la heroica resistencia del pueblo inglés y adquirió un carácter emblemático del sacrificio colectivo para conservar un sistema social con base en la libertad. El acento en las figuras femeninas de diferentes edades y vinculadas con lazos familiares subrayó que, más allá de los hombres en lucha, todos tenían un importante papel en la guerra y debían esforzarse por cumplirlo. Precisamente era éste uno de los mensajes hegemónicos del gobierno americano tras el ataque sufrido en Pearl Harbor, y la Office of War Information proclamó su entusiasmo total por el film, producido antes de que tal organismo abriera oficinas en Hollywood y tuviese oportunidad de supervisarlos. Desde esa perspectiva hay que asimilar la estilización con la que el director retrata el pueblecito británico (ficticio) de Belham. No es ni mucho menos un descuido que esta pueda pasar por una localidad estadounidense cualquiera, sino que precisamente la intención de Wyler era la de transformar la novela original de Jan Struther en un apólogo moral dirigido a sus propios conciudadanos, con el objetivo de concienciarlos del peligro que se avecinaba en Europa: de ahí la confrontación de *Kay* con un personaje, el del piloto alemán derribado (Helmut Dantine), que seguramente sea el más plano y el más desdibujado de la ficción, pues la intención del director era que fuera “*el típico nazi hijo de puta*”, o como él mismo le acotó a Louis B. Mayer, “*uno de los monstruos de Goering*”<sup>4</sup>. Hasta su aparición en el hogar de los *Miniver*, los elementos bélicos de la historia habían aparecido en off –incluida la intervención de *Clem* en la batalla de Dunkerque–, pero a partir de su invasión de esa cotidianidad que el director nos había estado mostrando hasta más allá de la mitad del metraje, el tono del relato comienza a hacerse más sombrío y más desesperado, así como más explícito respecto a la intervención británica en la guerra... Sin llegar, eso sí, a perder del todo el sentido del humor que impregna sus imágenes. Una gradación tonal que, precisamente, si funciona con mayor eficacia, es por la fidelidad de Wyler y sus guionistas –Arthur Wimperis, George Froeschel, Claudine West y el novelista James Hilton– a la estructura de la obra de Struther –que fue publicada inicialmente en forma de columnas para “The London Times”, de ahí su carácter fundamentalmente episódico–, que desarrolla la trama en forma de pequeñas viñetas que van dibujando un universo más o menos cerrado de personajes que, asimismo, sirven para proyectar una serie de ideas y de posiciones políticas que fundamentan la ideología del propio director. De hecho, si las secuencias finales resultan tan devastadoras para el espectador, tan dramáticas, es porque

---

4 (...) Lo cierto es que inicialmente, Louis B. Mayer le había echado una bronca a Wyler por la forma repulsiva en que había dicho a Helmut Dantine que debía representar al joven aviador nazi derribado sobre la campiña inglesa. Le había recordado al director que la cadena de exhibición Loew tenía cines en el mundo entero, incluido Berlín... “*Nosotros no hacemos películas de odio. Nosotros no odiamos a nadie. Nosotros no estamos en guerra*”. Pero el 8 de diciembre de 1941, el Congreso declaraba la guerra al Japón y días después, los Estados Unidos se comprometían a aplastar también a las otras potencias del Eje. “*Desde ayer por la tarde vivimos en otro mundo* –decía una carta de Albert Lasker a Goldwyn–. *Lo que vaya a traer nadie lo sabe. Le hace a uno sentir en lo más profundo que esta patria nuestra tiene que ser protegida, aunque sea a costa no sólo de nuestra fortuna, sino de nuestra vida*”. Por su parte, Louis B. Mayer volvía a llamar a Wyler a su despacho y le decía que hiciera **LA SEÑORA MINIVER** como quisiera. (...) / A.Scott Berg, **Goldwyn**, Planeta, 1990.



nos muestran la destrucción -o, al menos, la decadencia- de ese mundo un tanto ideal que se había desarrollado durante los primeros compases del relato: si hasta la estirada *Lady Beldon* tiene un momento final de iluminación es, precisamente, porque Wyler quiere integrarla dentro de ese conjunto, contrastando su mezquindad -humana, y por lo tanto redimible- con la maldad -inhumana, incomprensible- de los nazis. En el clímax de **LA SEÑORA MINIVER**, el director se atrevía a incluir, de forma fragmentada, pequeñas acotaciones bélicas sobre los combates aéreos que se producían sobre el cielo británico incluida la maqueta de un avión en llamas que se abalanza sobre *Kay* y *Carol* (Teresa Wright)-.

Poco se podía imaginar en ese momento que, apenas un par de años más tarde, y ya plenamente integrado en la unidad cinematográfica del ejército, retrataría esa misma realidad, pero esta vez a ras de suelo, implicándose en ella y viviendo, de primera mano, las misiones de los bombarderos estadounidenses para rodar **Memphis Belle: La historia de una fortaleza volante**. Lo que no significa que el relato no esté también estilizado: a lo largo del documental, queda clara la intención de Wyler de crear, e incluso de forzar, una narrativa más o menos lineal a partir del material reunido junto a los cámaras con los que colaboró, William H. Clothier, William V. Skall y Harold J. Tannenbau. De ahí que, más allá de unas condiciones de rodaje ni mucho menos óptimas, todo el proceso de preparación técnico y humano de los bombarderos esté claramente, durante gran parte del metraje, guiado por el director -cfr. el plano en el que los operarios trasladan una bomba hasta casi hacerla chocar con la cámara-: no hay más que observar la (clara) incomodidad con la que actúan los soldados durante sus tareas cotidianas, lo que hace difícil creer que hayan sido captados al natural por el director. Un planteamiento que cambia cuando la acción se sitúa en el aire.

En ese contexto, Wyler ha de recurrir al montaje, y a la concatenación de instantes que no tienen por qué haber sido rodados de forma consecutiva -de hecho, es probable que no sea así: **Memphis Belle** en realidad aglutina varias misiones, y en algunas de ellas el director y sus cámaras no viajaron en el avión que le da título al documental-, para darle forma y sentido a una narración que, a diferencia de las secuencias que transcurren en el aeródromo, no cuenta con referencias geográficas para situar al espectador. Sin espacio ni tiempo para escoger el tiro de cámara más adecuado, se transmite una urgencia a los planos que, sin descuidar las composiciones -ahí tanto el director como sus cámaras exhiben un espléndido sentido del encuadre-, derivan en una imagen mucho menos estable, más sucia y más defectuosa, que requiere el apoyo de la voz en off de Eugene Kern para hacerle entender al espectador qué es lo que ocurre en pantalla.

Respecto a todo ello, **Thunderbolt** puede entenderse como una búsqueda del más difícil todavía por parte del director. Sin opción de colocar la cámara dentro de los aviones -en este caso, se trataba de monoplazas P-47-, tanto Wyler como su codirector, John Sturges, tuvieron que buscar alternativas como incorporar cámaras al fuselaje, que no permitían controlar ni el foco ni el encuadre, o utilizar un bombardero B-25 exclusivamente para tomar imágenes exteriores del documental... Lo que derivó en unas tomas aéreas más deficientes, pero también más escasas y menos expresivas convirtiéndolo en un auténtico dolor de cabeza para sus responsables, que tuvieron que pelearse con un metraje que no les daba apenas margen de maniobra, teniendo que reconducirlo a base de metraje adicional -tanto tomas a ras de tierra de los pilotos y sus rutinas diarias como secuencias de animación explicativas- para lograr convertirlo en algo parecido en una narración lineal. El resultado, sin ser deficiente, es mucho menos afortunado que el de **Memphis Belle**, pues repite su misma estructura -y algunos de sus recursos expresivos- pero no logra crear el mismo impacto, en gran parte porque, en este rodaje, Wyler contó con muchos menos recursos, y lo que es peor, *“fue tratado menos como un cineasta en servicio activo que como una curiosidad, una celebridad impuesta por los altos mandos”*. (...).

**Texto (extractos):**

Tonio L. Alarcón, “Gloria para mí: el impacto de la Segunda Guerra Mundial sobre la obra de Wyler”, en dossier “William Wyler” (y 2), rev. Dirigido, septiembre 2017.

Javier Coma, **Aquella guerra desde aquel Hollywood: 100 películas memorables sobre la II Guerra Mundial**, Alianza Editorial, 1998.



**Viernes 18**

**21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA**

(1946) EE.UU. 170 min.

**Título Orig.-** The Best Years of Our Lives. **Director.-** William Wyler. **Argumento.-** La novela "Glory for me" (1945) de MacKinlay Kantor. **Guión.-** Robert E. Sherwood. **Fotografía.-** Gregg Toland (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Daniel Mandell. **Música.-** Hugo Friedhofer. **Productor.-** Samuel Goldwyn y Lester Koenig. **Producción.-** The Samuel Goldwyn Company para R.K.O. **Intérpretes.-** Fredric March (*Al Stephenson*), Dana Andrews (*Fred Derry*), Harold Russell (*Homer Parrish*), Myrna Loy (*Milly Stephenson*), Teresa Wright (*Peggy Stephenson*), Virginia Mayo (*Marie Derry*), Cathy O'Donnell (*Wilma Cameron*), Hoagy Carmichael (*Butch Engle*), Gladys George (*Hortense Derry*), Roman Bohnen (*Pat Derry*), Ray Collins (*sr. Milton*), Walter Baldwin (*sr. Parrish*), Minna Gombell (*sra. Parrish*), Don Beddoe (*sr. Cameron*), Dorothy Adams (*sra. Cameron*), Steve Cochran (*Cliff*), Marlene Aames (*Luella Parrish*), Ray Teal (*sr. Mollett*), Michael Hall (*Rob Stephenson*), Dean White (*Novak*), Erskine Sanford (*Bullard*). **Estreno.-** (EE.UU.) noviembre 1946 / (España) diciembre 1947.



**versión original en inglés subtitulada en español**

*7 Oscars: Película, Director, Guión, Actor Principal (Fredric March),*

*Actor de Reparto (Harold Russell), Montaje y Banda Sonora.*

*1 candidatura: Sonido (Gordon Sawyer)*

*Oscar Honorífico para Harold Russell.*

*Película nº 54 de la filmografía de William Wyler (de 67 como director)*

Música de sala:

**LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA** (*The best years of our lives*, 1946) de William Wyler  
banda sonora original compuesta por **Hugo Friedhofer**

*“Frank (Capra), George (Stevens) y yo hemos participado en la guerra. Y ha ejercido sobre cada uno de nosotros una influencia profunda. Sin esta experiencia no hubiera podido hacer mi película como la he hecho. Hemos aprendido a entender mejor el mundo... Sé que George no es el mismo desde que ha visto los cadáveres de Dachau. Nos vemos forzados a constatar que Hollywood no refleja apenas el tiempo y el mundo en el que vivimos”*

**William Wyler**

(...) En el número de “Time” del 7 de agosto de 1944 (...) se publicaba un artículo titulado “La vuelta a casa”. Debajo de una fotografía grande de un tren lleno de soldados, en el que alguien había escrito con tiza “Otra vez en casa”, el artículo hablaba de trescientos setenta hombres de la Primera División de Marines, que volvían con un permiso de treinta días, después de veintisiete meses de combate. El periodista hablaba de los comentarios de los marines en su viaje de San Diego a la Costa Este, y de la “extraña sensación de malestar” de su regreso. “Alguien está haciendo dinero aquí, y no somos nosotros”, decía un sargento (...) “Me emocionó mucho -dijo más tarde Frances Goldwyn, recordando aquel artículo de “Time”-, y pensé: ¿Qué va a ser de estos chicos cuando vuelvan a sus casas? Le dije a Sam que debía hacer una película sobre la readaptación de los veteranos”. Frances se acordaba de que Sam había estado varios meses sin querer hacerlo. Le había cogido miedo a cualquier proyecto serio relacionado con la guerra. A pesar de eso, ella le recordaba con frecuencia “todo el dramatismo que hay en la situación de los veteranos que vuelven a casa”, hasta que por fin Sam le dijo “que no pensaban hacerlo nunca”. A pesar de eso, la verdad era que el 5 de agosto de 1944 le había dicho a Kay Brown, del departamento de guiones, que registrara dos títulos para una posible película: “Otra vez en casa” y “El regreso a casa”. Ese mismo verano, Goldwyn se enteró por un agente de que el escritor MacKinley Kantor andaba por allí, y estaba buscando algún encargo en Hollywood. Kantor había escrito dos novelas sobre la guerra civil, y estaba de corresponsal en Londres, volando en misiones de combate con las fuerzas aéreas americanas y la Royal Air Force británica. Goldwyn veía por todas partes señales de que había llegado el momento de que Kantor escribiera esa historia. (...) El último estreno de David O. Selznick era una conmovedora película, **Desde que te fuiste** (*Since you went away*, John Cromwell), sobre una familia norteamericana teniendo que adaptarse a la ausencia del cabeza de familia que se ha ido a la guerra. A Goldwyn le pareció que había llegado el momento de preparar la historia de los soldados que volvían a casa. Goldwyn le explicó a Kantor la idea que tenía él de una película de la posguerra. “Soldados que vuelven a casa. Todas las familias americanas son parte de esa historia. Cuando llegan a casa, ¿qué es lo que encuentran? Ya no se acuerdan de sus esposas, no



han conocido nunca a sus hijos pequeños, algunos están heridos... tienen que readaptarse". Goldwyn le enseñó el artículo de "Time", y dijo que quería que escribiese lo que a Kantor le pareciera mejor, "la historia que tiene que contar de lo que usted mismo ha visto". (...) El 8 de septiembre, Kantor firmó un contrato, y marchó a Nueva York. Fue una de las pocas veces en que Goldwyn había dado carta blanca a un escritor. No tenía puestas grandes esperanzas en el proyecto, sobre todo al saber que Kantor pensaba escribir la obra...en verso libre. (...). "En este momento, le estoy sumamente agradecido por instigarme a escribir esta obra -le decía Kantor en octubre, cuando iba por la página setenta-. De no haber sido por su entusiasmo y su insistencia, a estas horas aún no habría empezado a escribir". En enero, estaba preparando la versión cinematográfica de la novela. "Glory for me" es la historia de tres hombres, licenciados por motivos de salud, que vuelven a la misma ciudad. Antes de la guerra, los tres vivían en Boone City (Cincinnati), dedicados a distintos trabajos, y no se conocían. Ahora sus vidas quedan entremezcladas.

El personaje central de la novela es *Fred Derry* -"veintiún años, autor de la muerte de un centenar de hombres"-, que antes despachaba soda, y ahora es un teniente de aviación condecorado varias veces. Con él viene *Homer Wermels*, marinero de segunda clase, que cuando se marchó iba a casarse con una vecina suya, y vuelve convertido en un muñeco inútil, aquejado de parálisis cerebral. El tercer pasajero del B-17 es *Alton Marrow Stephenson III*, vicepresidente de *Cornbelt Trust and Savings*, y ahora sargento. Vuelve a reunirse con *Milly*, su mujer, y sus dos hijos, ya mayores, y no se encuentra a gusto entre ellos, y su vida



cómoda y despreocupada. El libro de Kantor es una historia pesimista de readaptación. Al centrarse en unos pocos momentos -la llegada de cada veterano a su casa y el reencuentro con su familia, una noche de borrachera en la ciudad-, Kantor revela los problemas psicológicos peculiares de los hombres que habían estado en países lejanos. El episodio más importante del argumento es cuando *Fred* se encuentra a su mujer, *Marie* -a la que había conocido dos semanas antes de casarse y marchar-, con otro hombre. La deja al principio de la novela, y al final se siente atraído por *Peggy*, la hija de *Al*. El resto de las 268 páginas son todo amargas impresiones de la vida para los combatientes que han vuelto. Goldwyn creía que el único escritor que podía convertir el texto en un drama para la pantalla era Robert Sherwood. Desgraciadamente, Sherwood había dejado de escribir guiones después de hacer el de **Rebeca**, en 1940. Desde entonces, había trabajado en asuntos del gobierno, escribía discursos, y era el jefe de la sección extranjera del Departamento de Información de Guerra. Se había dicho que estaba deseando dejar ese trabajo, y Goldwyn le envió la obra de Kantor. Le impresionó, pero dijo que en ese momento le interesaba más una obra suya que estaba escribiendo. Goldwyn le dijo a Sherwood que esperaría a que la terminara, antes de encargar el guión a otra persona. Aún más que el sentido práctico, era el orgullo lo que le hacía esperar al hombre que había ganado tres veces el Premio Pulitzer. (...)

(...) En 1944, el teniente coronel William Wyler había hecho un documental, **Memphis Belle**, sobre una fortaleza volante en su vigesimoquinta misión sobre Alemania. Cuando se estrenó la película, que mereció muchos elogios, a Wyler le concedieron un permiso y fue a ver a su mujer al hotel Plaza de Nueva York. La forma en que se encontraron, yendo el uno hacia el otro por un pasillo muy largo, iba a quedar grabada para siempre en su memoria.

Wyler volvió a Europa para hacer otro documental, **Thunderbolt**, los aviones de combate que habían ayudado a liberar Italia. Su fotógrafo no había sabido captar Roma y la costa italiana exactamente como él quería, y Wyler se metió él mismo en el avión, y manejó la cámara durante el vuelo de Roma a Grosseto. Las ráfagas de viento y el ruido del motor ya le habían dejado sordo otras veces, pero esta vez la sordera no desaparecía. El nervio auditivo había resultado gravemente afectado. Le enviaron en barco a los Estados Unidos, y pasó por varios hospitales militares, sin que los médicos le dieran grandes esperanzas. Con el tiempo, recobró parcialmente el oído, pero sólo en el lado izquierdo. Lillian Hellman vio a Wyler antes de que cogiera el tren para volver a Los Ángeles. *“No había visto a nadie tan absolutamente deprimido en toda mi vida. Estaba seguro de que su carrera había terminado”*. Afortunadamente, Wyler descubrió que si llevaba un auricular conectado al equipo del ingeniero de sonido, podía oír lo bastante bien como para poder distinguir incluso las inflexiones de los actores. El contrato que había firmado con Goldwyn antes de marchar ayudó a suavizar su resentimiento por tener que hacer otra película para él. (...) Wyler pasó revista a las obras que tenía Goldwyn en reserva y la única que le gustó fue *“Glory for me”*. Él y Goldwyn estaban de acuerdo en que nadie más que Robert Sherwood podía adaptar una obra tan difícil, y en que era uno de los pocos escritores *“capaces de presentar sus ideas políticas y económicas de una forma muy sólida y comercial”*. En agosto de 1945, cuando se enteró que el autor había terminado, Goldwyn preparó un encuentro en Hollywood con Sherwood y Wyler. El día 14, Sherwood firmó el contrato para escribir el guión. (...) Sherwood volvió con muchas dudas sobre *“Glory for me”*. Escribió a Goldwyn diciendo que había estado pensando mucho en la obra, y había llegado a la conclusión de que *“con toda franqueza, creo que debería recomendarle que lo dejemos. Eso se debe únicamente al convencimiento de que, para la próxima primavera, o el próximo otoño, este tema estará terriblemente pasado de moda”*. Sherwood decía que encontraba que la obra de Kantor se ocupaba fundamentalmente de unos hombres licenciados por razones de salud antes de que terminara la guerra, lo que hacía de ellos *“figuras en cierto modo solitarias, como veteranos en una comunidad civil”*. Estaba seguro de que la imagen del país sería *“radicalmente distinta cuando todas las ciudades americanas tengan decenas de soldados y marineros que han vuelto a la vida civil, y que habrán pasado ya por las primeras etapas de readaptación antes de que pueda estrenarse esta película”*. Creía incluso que la película provocaría *“considerable resentimiento”* al dar a entender que las neurosis de unos pocos veteranos eran típicas de todos los combatientes que volvían a casa. Para demostrar que no era simplemente que no quería hacerlo, Sherwood le decía a Goldwyn que tendría mucho gusto en trabajar en alguna otra cosa para él. Un buen número de llamadas de Goldwyn no pudo hacerle cambiar de idea. Pero sí un telegrama que le envió el día 4 de septiembre: *“Querido Bob, he estado pensando en la conversación telefónica que tuvimos la otra noche y quiero repetir lo que pienso de la historia: tengo más fe en ella ahora que hace seis meses porque creo que el asunto estará aún más de actualidad dentro de un año de lo que lo está ahora. Como usted decía el próximo año habrá varios millones de*



*hombres que vuelven a casa, y aún más al año siguiente y estrenar una película en ese momento que presente sus problemas me parece que es dar en el clavo... Su forma de enfocar el punto de vista civil era el acertado y eso, unido a su deseo de inyectar en ella algo de humor americano de buena ley, haría que fuera uno de sus trabajos más sobresalientes. Ésta es la obra conmovedora y emocionante que a mí me gustaría producir, y el punto de vista que expresó cuando estuvo aquí me convenció de que si conservamos el debido entusiasmo por nuestro proyecto puede ser la película importante del año". (...). Sherwood y su mujer llegaron a Los Ángeles a principios de diciembre de 1945, con más de un centenar de páginas del guión ya escritas. (...) Sherwood pasó varias semanas encerrado en el cuarto de huéspedes de Goldwyn, delante de una máquina de escribir. (...) Una noche le dijo a Sam: "Me parece que esta vez te he fallado. Esto no acaba de salirme bien... hay algo que se me atraviesa". Goldwyn le dijo: "Eso ya me ha ocurrido antes con otros escritores. Vamos a ver qué es lo que pasa". Goldwyn recordaba que Sherwood había seguido hablando, mientras su mujer, Madeline, hacía las maletas. Un par de horas después, Sherwood dijo: "Madeline, no hagas las maletas. Voy a ir a mi cuarto a pensar en esto". A las siete de la mañana, le dijeron a Goldwyn que Sherwood quería desayunar con él. Goldwyn recordaba que, mientras desayunaban, "me contó la historia, escena por escena, exactamente igual a como se hizo por fin en la pantalla". De pronto, Sherwood se había dado cuenta de que podía transformar el poema sinfónico de MacKinley Kantor en una fuga, entrelazando las tres historias, y haciendo una transposición de toda la pieza de clave menor a clave mayor. El secreto estaba en desarrollar una línea argumental dominante: las*



relaciones entre *Peggy*, la hija del banquero, y *Fred Derry*. En vez de dejar que el antiguo empleado de bar encontrase a su mujer con otro hombre al principio de la obra, como había hecho Kantor, Sherwood le dio una estructura en tres actos más tradicional. Hizo que *Fred* volviera a casa a encontrarse con su mujer, y tratara de reanudar las relaciones que habían quedado interrumpidas; luego se daría cuenta de que ninguno de los dos se quería, y no sería hasta el final de la película cuando decidiera dejarla. Al mismo tiempo, Sherwood necesitaba dar más importancia al personaje de *Peggy*, para que *Fred* pudiera conocer a la chica, perderla, y luego recobrarla. En agradecimiento a haber estado tres meses trabajando en la obra sin ninguna obligación contractual, Goldwyn le prometió a Sherwood que “no se introduciría ningún cambio ni se volvería a escribir nada del guion”. Sherwood hizo que todas las otras historias estuvieran al servicio de esa historia de amor central. Las escenas fundamentales en que *Fred* y *Peggy* se encuentran, y cuando *Fred* rompe su incipiente amor, ocurrirían en un bar, el del tío de *Homer*. *Fred* y *Peggy* acabarían uniéndose definitivamente en la boda de *Homer* con *Wilma*, la chica de la vecindad.

Goldwyn veía oportunidades para todos sus actores jóvenes. Dana Andrews haría de *Fred Derry*, y Virginia Mayo había hecho suficientes progresos para poder interpretar a la “fresca” de su mujer. Farley Granger sería *Homer*, el enfermo de parálisis cerebral, y el último descubrimiento de Goldwyn, Cathy O'Donnell, *Wilma*. Teresa Wright sería *Peggy Stephenson*. Para el papel de sus padres, *Al* y *Milly*, Goldwyn había esperado contratar a Fred MacMurray y a Olivia de Havilland, pero les pareció que eran unos papeles demasiado insignificantes. “Una birra”, dijo MacMurray. Leland Hayward propuso a dos de sus clientes, Fredric March



y Myrna Loy. Los días de March como primer actor habían pasado ya, y Goldwyn sabía que aceptaría con gusto el papel. La popularidad de Myrna Loy en la serie de **El hombre delgado** había hecho de ella la “esposa perfecta”, y le había permitido seguir siendo una estrella. Aunque Goldwyn temía que no quisiera aceptar un papel tan pequeño, bastó una cena para ver que no hacía falta forzarla. Aunque no era el papel más importante de la película, su nombre sí lo era, y se puso el primero en la cartelera. El único cambio en el reparto se hizo porque ni Wyler ni Sherwood creían que la parálisis cerebral fuera apropiada para la pantalla. Los dos pensaban que un actor que hiciese una interpretación fiel resultaría demasiado grotesco, y que todo lo que no fuera eso parecería falso. Wyler y Sherwood estaban visitando hospitales para observar detalles, cuando el director se acordó de repente de un documental del Ejército que había visto, sobre un joven sargento que había perdido las dos manos. **Diary of a Sergeant** se había hecho para ayudar a otros mutilados a rehacer su vida. La estrella de la película era un hombre llamado Harold Russell que, como explicaba él, “se metió en una discusión con un bloque de TNT y perdió. El resultado fueron dos manos cortadas seis pulgadas por encima de la muñeca”. Le habían puesto un par de garras de acero, controladas por un mecanismo sujeto a los hombros, y movidas por bandas elásticas. Más que la maestría de Russell para manejar sus “ganchos”, a Wyler le interesaba lo bien que había aceptado su incapacidad. “Ésa era la actitud que exigía el papel -dijo Wyler-, porque en nuestro guión, Homer, a pesar de su incapacidad física, se adapta mejor que los otros dos veteranos... que padecen un trastorno emocional producido por la guerra, pero no tienen ninguna lesión física”. Harold Russell se quedó con el papel que iba a ser para Farley Granger.

Sherwood pasó unos pocos meses más volviendo a escribir el guión, dijo que era Goldwyn quien le había hecho apartarse del aspecto político del drama en beneficio de un mayor interés humano. “*No quiero que piense en esto como en una película de Hollywood*, -le dijo el productor- *quiero algo sencillo y creíble*”. El 9 de abril de 1946, Sherwood presentó el guión definitivo, que era dos veces más largo que uno normal. El problema de la readaptación de los veteranos y las observaciones sobre los Estados Unidos de la posguerra estaban presentes en todas las escenas, pero las 220 páginas demostraron ser un drama intemporal sobre el amor y el matrimonio. Sherwood encontró un nuevo título, lleno de esperanza y de ironía, en una frase que soltaba *Marie Derry*, antes de separarse de *Fred*: **LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA**. A Goldwyn no le gustaba ese título, lo encontraba largo, pero se decidió dejarlo hasta que a alguien se le ocurriera algo mejor. Aunque había demostrado tanto valor volando sobre los campos enemigos, a Wyler empezaron a entrarle los nervios. Dijo que el guion no estaba preparado, y se negó a continuar. Goldwyn dijo que se estaba pagando ya a todos los actores, y que al día siguiente se haría un ensayo. “*Estarán aquí todos los días hasta que usted se presente* -le advirtió, pensando en lo que iba a costar retrasar más la producción-, *y usted pagará la diferencia*”. (...) Wyler se presentó al día siguiente, pero la animosidad entre él y Goldwyn se manifestaba casi todas las mañanas en una lucha ruidosa, yunque y martillo machacando alguna cuestión. (...) El rodaje empezó el día 15 de abril, con el equipo de Goldwyn, Wyler, Toland y Mandell, en su mejor momento. Wyler se mostraba tan exigente como de costumbre, sabiendo con toda exactitud lo que quería en cuanto lo había visto. Gregg Toland observó que la guerra había afectado al director de una forma muy sutil. “*Willy había visto mucha fotografía sin preparar, y montones de escenas sin cámara con soporte de ruedas o jirafa. Él solía entusiasmarse con el movimiento, pero creo que volvió con una perspectiva mejor sobre lo que era y no era importante*”. La película en blanco y negro aumentaba el realismo. Con ese mismo objeto, Wyler pidió a la diseñadora del vestuario, Irene Sharaff, que no creara ningún modelo para los actores, que los llevara a unos almacenes, que era adonde habrían ido los personajes a comprarse la ropa, y que se la hiciera llevar durante varias semanas, antes de presentarse en el plató. El rodaje continuó durante más de cien días. La primera vez que Wyler se desvió ligeramente del guion de Sherwood -que fue a finales de mayo, suprimiendo una frase del diálogo-, Goldwyn le llamó al orden. En una carta muy comedida, le recordó que había prometido a Sherwood que el guión se filmaría tal como estaba escrito, y que quería que “*quedara bien entendido... que no habría ni una sola corrección, ningún cambio de la naturaleza que fuera en el diálogo... sin que yo lo haya aprobado de antemano*”. Wyler obedeció. A pesar de eso, tuvo que aguantar las impertinencias de siempre por parte de su jefe, pero Wyler sabía que Goldwyn no había dejado nunca tanta libertad a un director. Era muy raro que apareciese en el plató. Los actores sólo recordaban algunas pocas ocasiones en las que los dos antagonistas de antes de la guerra se gritaran el uno al otro. Harold Russell se acordaba de un día en que Wyler no llegó hasta las once de la mañana. Cuando apareció por fin, dijo con rabia: “*¡Ese hijo de puta! Le gustaría que*

la ficha técnica dijera: *Sam Goldwyn presenta a Sam Goldwyn, en una película llamada Sam Goldwyn. Producida por Sam Goldwyn, dirigida por Sam Goldwyn, escrita por Sam Goldwyn*". Goldwyn se mantuvo a distancia, y el resultado fue la película más realista que había hecho en su vida. Wyler lo explicó así: *"Con mucha frecuencia hacemos películas, sin conocer el asunto tan bien como debiéramos. En este caso, yo conocía bien el asunto. Lo había aprendido por propia experiencia... y, en cierto modo, cuando participas personalmente en la historia, hay algo que llega a la pantalla, que la hace humana y real, y mejora la película, y no puedes decir qué es, pero es la participación personal del director"*. Wyler resumía ese algo indefinible con una sola palabra. *"Verdad"*.

**LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA** empieza en el aeropuerto de Welburn, donde tres soldados se encuentran y cogen el mismo avión para Boone City. En seguida se sabe quién es *Homer*, porque tiene que firmar un papel; sus ganchos demuestran no ser ningún problema para él ni para los soldados que le rodean. A los pocos minutos, los espectadores presencian la reunión de *Homer* con sus padres, su hermana pequeña, y *Wilma*. Se inclina, y coge la bolsa con los ganchos. Eso es demasiado para la señora *Parrish*. Ha tratado de mantenerse serena, pero se le parte el corazón al verlo, y rompe a llorar. (...) En varias escenas, *Harold Russell* hacía una serie de cosas bastante complicadas para demostrar cómo podía compensar su incapacidad sin darle ninguna importancia. Durante una toma, en la que estaba bebiendo cerveza con *Fredric March*, el actor profesional le advirtió: *"Cuando yo hable, no levantes esos condenados ganchos. No cojas la botella de cerveza, porque quiero que la gente escuche lo que estoy diciendo, no que esté mirando cómo bebes tú"*. *"Tuvimos suerte con Harold Russell -dijo Wyler-, porque era un chico que tenía un talento natural"*. Goldwyn le había puesto a dar clases de interpretación, pero el director insistió en que las dejara. Al final, *Russell* supo compensar su falta de técnica con una integridad, que brillaba a través de toda su actuación, incluso en las escenas de amor. Aunque todos los que intervenían en la película tenían un papel importante, la fuerza del film residía en su actuación de conjunto. *Dana Andrews*, como *Fred*, tenía varios momentos ásperos, pero conmovedores, con su padre y su madrastra -*Roman Bohnen* y *Gladys George*- que siguen un sistema equivocado. En sus escenas con *Virginia Mayo*, era un hombre luchando por mantener su dignidad. Y se mostraba especialmente tierno con *Teresa Wright*, que estaba encantada de poder hacer de "destrozahogares", en vez de los papeles de ingenua abobada en que la habían encasillado, y por los que Wyler decía que era *"la mejor llorona del cine"*. Mientras preparaba la película, Wyler había descubierto en Ontario, California, un cementerio de aviones, filas y filas de bombarderos, construidos demasiado tarde para tomar parte en la guerra. Le habló de ello a *Sherwood*, y el escritor comprendió en seguida la fuerza que encerraba ese sitio, que podía ser el gran escenario para que se manifestase el carácter de *Fred Derry*. Junto a la escena en que el padre de *Fred* lee con orgullo la citación para concederle una cruz de guerra, *Sherwood* puso otra en la que *Fred* se pasea entre los bombarderos viejos y abollados, y se detiene delante de uno, que tiene el nombre pintado en el morro: *"Hay cuatro o cinco banderas nazis, y varias filas de símbolos de bomba, registro de las*



misiones. Se han sacado los motores, Fred se para a contemplar con cariño y nostalgia el avión mutilado. Mira a su alrededor, luego trepa, y se mete dentro del aparato". Wyler creó una escena de una misión de bombardeo -el estrépito de la artillería antiaérea, los cazas y las ametralladoras-, toda en la imaginación de Fred. La expresión de la cara de Dana Andrews y los efectos de sonido evocaban el terrible momento. El efecto se incrementaba con una música, compuesta principalmente por los ruidos del aparato y las revoluciones de los motores. Para la música de **LOS MEJORES AÑOS DE MUESTRA VIDA** Goldwyn acudió, como había hecho siempre, a Alfred Newman, aunque desde hacía cinco años estaba al frente del departamento de música de la Twentieth Century-Fox. Newman recomendó a Hugo Friedhofer, un músico de San Francisco, que había tenido su primera oportunidad de escribir la música de una película, cuando Newman le dijo a Goldwyn que le contratase para componer la de **Las aventuras de Marco Polo**. Varios años después, Friedhofer dijo: "Yo creo que en cierto modo Goldwyn todavía pensaba que Al estaba trabajando para él. Eso era mucho tiempo después de que Al fuera el jefe del departamento de la Fox. En cualquier caso, Goldwyn siguió su consejo sin dudarle, y yo conseguí el trabajo, a pesar de que Wyler y varios otros no querían que lo hiciese".

La historia más convencional de la película era la de Al Stephenson, el banquero, que vuelve a casa y se encuentra con que su familia continúa viviendo tan tranquila. Fredric March utilizaba todos sus recursos de actor en los momentos de su vida doméstica con Myrna Loy y Teresa Wright, y en unas cuantas escenas cómicas. La mejor era el brindis que hacía, borracho, en la cena que daban los banqueros en su honor. Fredric March era también el



centro de una de las tomas más ingeniosas que se han hecho nunca. *Al* se encuentra con *Fred* en el bar de *Butch* y le dice que quiere que ponga fin a sus relaciones extramaritales con *Peggy*. *Fred* contesta que la llamará inmediatamente. Cuando va hacia la cabina para hacer la llamada, entra *Homer*. Él y *Butch*, interpretado por Hoagy Carmichael, un compositor de canciones, se sientan al piano e interpretan un dúo de “Chopsticks”. Gracias a la maestría de Gregg Toland, Wyler podía presentar las dos escenas en una sola toma. Utilizando un plano largo, Toland permitía a Wyler colocar a Dana Andrews al fondo, en el extremo izquierdo, y a los tres que estaban alrededor del piano en la parte baja de la derecha. El objetivo de la cámara se mantenía sobre Fredric March, y el público podía darse cuenta de todo lo que estaba pasando, entender lo que *Fred* le decía a *Peggy* sin oír una sola palabra, sólo viéndole a lo lejos, lo mismo que *Al*. Hasta Goldwyn, que no se interesaba nunca por los aspectos técnicos del cine, comprendió que el trabajo de Gregg Toland en esa película era excepcional. Le recompensó con todo un espacio para él en los títulos de crédito, y poniendo su nombre en casi todos los carteles de anuncio. Pero era otro momento de la película el que mejor captaba el espíritu de todo el país en ese momento del final de la guerra, con todo su dolor y su gloria. Puede decirse que resumía la década. Fredric March llega a su casa, sus hijos salen a abrir la puerta, les dice que no hagan ruido, y pregunta dónde está su madre:

#### *INT. CUARTO DE ESTAR*

*Es pequeño, pero acogedor y bien amueblado. Por una puerta de cristales abierta, vemos una terraza pequeña, donde Milly está poniendo la mesa para la cena. Es la hora del atar-*



decer. Hay tres sillas. Milly tiene un aspecto joven, atractivo, y muy animado.

MILLY

-¿Quién estaba en la puerta?

(Se vuelve para mirar al interior del cuarto de estar)

-¡Peggy! ¡iRob! ¿Quién era...

*De pronto, instintivamente, lo sabe. Durante todos estos años, Al ha estado siempre allí, en su recuerdo, y ella ha estado pensando en el momento en que iba a entrar por esa puerta. Deja un plato en la mesa, con fuerza, y va hacia la puerta de cristales que da paso al cuarto de estar. Ve a Al, cuando entra por la puerta del pasillo, al otro lado de la habitación. Por un momento, los dos se quedan allí, quietos, mirándose el uno al otro, casi con desconfianza, como si fueran dos extraños. Su silencio es profundo, tenso...*

Wyler recordaba su propio encuentro con su mujer, los dos yendo el uno hacia el otro por un pasillo del hotel Plaza, y lo hizo exactamente igual. La emoción de todas las mujeres esperando la vuelta de sus maridos podía leerse en la cara de Myrna Loy. Teresa Wright dijo a la actriz que ella creía que el momento era de tanto efecto porque “*en esa escena había verdadero amor*”. Algún tiempo después, Myrna Loy expresó con más claridad qué era lo que hacía que la escena funcionase tan bien: “*Simplemente, no pueden esperar para irse a la cama*”.

Cuando el rodaje iba ya por la mitad, a Wyler le entró el pánico. Las dudas que tenía sobre la película empezaron a contagiársele a Goldwyn. A los dos les gustaba lo que se había hecho hasta entonces, pero tenían miedo de que las escenas no fueran acercándose a un pun-

to culminante. Estaban impacientes porque Sherwood escribiera algunas páginas nuevas para dar más fuerza al final de la película. Sherwood estaba muy tranquilo. Creía que todos los personajes llegaban a conclusiones dramáticas y lógicas, y que la reunión de los tres hombres en la boda de *Homer* con *Wilma*, y la impresión que se sacaba de que *Fred* y *Peggy* seguían estando enamorados era un final que no estaba nada mal. (...) Sherwood dejó el guión como estaba, y habló con Goldwyn y Wyler de las restantes escenas, para que pudieran darse cuenta del efecto de ese final sencillo y todas sus implicaciones. Lo que Sherwood no había podido hacer para convencer a Goldwyn, lo hizo el Departamento Breen. Encontró que el mensaje final de la película era más que fuerte. Era veneno. El Código de Producción, bajo la mano férrea de Joseph I. Breen, tenía mucho que objetar al guión de **LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA**. Proponía que las escenas que tenían algo que ver con la ruptura del matrimonio entre *Fred* y *Marie* volvieran a escribirse “*para suprimir toda idea de una condonación de esa tragedia*”. Una carta posterior del despacho de Breen decía que las intenciones de *Peggy* de destrozarse un hogar debían ser eliminadas. El Departamento Breen citaba después una serie de pecados cinematográficos, como un “apasionado” beso entre *Milly* y *Al*, un “vulgar” eructo de *Al*, después de haber bebido agua de Seltz, y todas las escenas relacionadas con bebidas alcohólicas. Los productores “*eran libres de aceptar o no tener en cuenta cualquier observación o sugerencia*” hecha por el Departamento Breen, pero la Asociación Cinematográfica imponía una multa de 25.000 dólares al productor que estrenase una película que no llevase el sello de aprobación del departamento. Cuando la película iba a entrar en su tercer mes de rodaje, el señor Breen continuaba intentando imponer su moralidad, lo que el gran guionista Ben Hecht llamaba “*cursilerías de Mamá Oca y de tarjetas de enamorados... en las que no hay problemas laborales, políticos, domésticos o de anormalidad sexual que no puedan resolverse felizmente con una sencilla frase cristiana o con una sabia y hermosa máxima norteamericana*”. Goldwyn contestó que no pensaba hacer ninguna modificación, “*puesto que creemos que es un final razonable, verdadero y dentro de los límites de la decencia y el buen comportamiento*”. Al darse cuenta de que Goldwyn no tenía la menor intención de dar su brazo a torcer, el departamento retiró sus objeciones, dejando en el código una fisura irreparable.

**LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA** se terminó de rodar el 9 de agosto de 1946, con 122.000 metros de película. (...) Danny Mandell y Willy Wyler montaron una copia provisional de la película, que tenía una longitud de 4.875 metros, más o menos el doble que la mayoría de las películas. Goldwyn sabía que dos horas y cuarenta minutos de película eran muchas horas, pero cuando la vio no se le hizo larga en ningún momento. El 17 de octubre, hicieron a escondidas una primera prueba en una sala próxima, el United Artists Theaters de Long Beach, esperando que el público indicara dónde podían hacer cortes para rebajar la duración en una hora. El personal de Goldwyn se sentó en las últimas filas del cine, con cronómetros, midiendo primero el tiempo entre las respuestas del público, y descubriendo luego largos momentos de un silencio absoluto. Como dijo Danny Mandell, “*la gente dejaba de masticar chicle*”. Hubo un silencio muy significativo después del abrazo final de

los enamorados, y luego un estallido de aplausos que duró varios minutos. La respuesta del público en sus tarjetas fue abrumadoramente favorable, casi unánime en su alabanza. La gente de Goldwyn -Sam y Frances, Mandell, Leon Fromkess, el jefe de producción, y una docena de colaboradores- celebró una conferencia en la acera. Wyler se acercó a ellos y preguntó si creían que era posible estrenar una película tan larga. Goldwyn dijo que no tenían elección, que parecía que, como mucho, podrían cortarse treinta metros de película. Después de cada una de las muchas proyecciones que se hicieron luego, alguien apuntaba tímidamente alguna escena que en su opinión podía sacrificarse. *“Si les hubiera hecho caso a todos ellos -comentó Goldwyn después- lo único que habría quedado habrían sido los créditos”*. La decisión de Goldwyn de estrenar la película en su integridad era algo más que una jugada de 2,1 millones de dólares. Los cines se resistirían a exhibir la película, no sólo por el tema, tan fuera de lo habitual, sino también porque su duración iba a obligarlos a reducir a la mitad el número de sesiones diarias. Se aseguró la sala del “Pantages Theatre” de Hollywood para el mes de enero de 1947, y esperaba con ilusión el estreno en Nueva York poco después. (...) Goldwyn creó una atmósfera de distinción en torno a la película. Algunos cines, como el “Astor”, sólo reservaban entradas, no las vendían en la taquilla, y lo hacían a 2,40 dólares la butaca. (...) Como estaba programado, **LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA** se estrenó en el “Astor” de Nueva York y, en la misma semana de Navidad, en el “Beverly Theater” de Los Ángeles. Goldwyn se quedó petrificado después de la primera sesión de las doce del mediodía, con una sala casi vacía. Por motivos que nunca logró adivinar, una multitud se agolpó allí tres horas más tarde, y en la sesión de la noche el cine estaba completamente lleno. *“El público no sabe lo que quiere hasta que lo ve -solía decir Goldwyn-, pero para mí es un misterio qué es lo que hace que la gente se sienta atraída... lo huelen”*. Decía que respecto al éxito de una película sólo estaba seguro de una cosa: *“No puedes ganar a la propaganda oral”*.

Las críticas que recibió no tenían precedentes. Abel Green, en “Variety”, dijo que *“era una de las mejores películas de nuestra vida”*. El “New York Times” dijo que *“establece las normas más altas de calidad cinematográfica y las alcanza triunfante”*. “Newsweek” la calificó de *“arte épico”*. “Time” decía que Goldwyn había montado un *“éxito a prueba de incendios... con buen gusto, honradez, ingenio... y hasta su poquito de agallas... representa lo mejor del espíritu americano. Merece ser vista por personas de todos los países de este caótico mundo actual”*. James Agee, aunque fuera a regañadientes, dedicaba unos cuantos elogios a una película que encontraba intrínsecamente tímida y superficial. Reconocía que *“es una de las pocas películas hechas desde hace años en los estudios americanos que me parece profundamente agradable, emocionante y alentadora”*. En otro artículo publicado dos semanas más tarde en “The Nation” decía: *“Difícilmente puedo esperar que a alguien que lea esto vaya a gustarle la película tanto como a mí... pero es... un gran placer, e igualmente verdad, decir que demuestra lo que se puede hacer en la fábrica por personas con el debido talento cuando tienen, o se las arreglan para tener la oportunidad”*. Después de exhibirla durante la semana de Navidad en Los Angeles, Goldwyn retiró la película hasta

su estreno en todas las ciudades del país, que iba a ser en primavera, momento en que esperaba engalanar los anuncios con nominaciones para el Oscar.

**LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA** produjo cerca de diez millones de dólares en su primer año de exhibición. Se convirtió en la segunda fuente de ingresos de la historia del cine sonoro hasta aquel momento, superada sólo por **Lo que el viento se llevó**. Durante varios meses, estuvieron llegando al despacho de Goldwyn cartas aduladoras y de felicitación, enviadas por toda clase de personas, desde el cineasta René Clair al general Omar Bradley, que decía: *“Está usted ayudando al pueblo americano a construir una democracia aún mejor con las trágicas experiencias de esta guerra”*. Y el corresponsal de guerra Bill Mauldin decía que era *“la primera cosa realmente sincera y auténtica que he visto sobre la guerra y sus consecuencias”*. La película tuvo un efecto cicatrizante sobre las heridas de la nación y, al parecer, de todos los que la veían. (...) La película se estrenó en Londres en primavera, y estuvo proyectándose durante más de un año con los cines llenos (...) Ese mismo fenómeno se repitió en el mundo entero, desde Sydney a Río de Janeiro. Recibió el premio de la Academia Británica a la mejor película del año, y varios otros premios internacionales y, por séptima vez aspiraba al premio que hasta entonces se le había escapado siempre. **LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA** encabezaba ese año la lista de aspirantes a los Oscars con ocho nominaciones (...). Después de haber estado entregando sus premios anuales en el “Teatro Chino de Grauman” durante los últimos tres años, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas trasladó la ceremonia al enorme “Shrine Auditorium” de Los Ángeles. Como había que llenar 6.700 localidades, la Academia abrió por primera vez las puertas al público, que podía presenciar el acontecimiento desde el anfiteatro. (...) Goldwyn pudo presumir que su película había establecido un récord con nueve Premios de la Academia (7 de las 8 candidaturas más 2 especiales)<sup>1</sup>. Peter Ravthon, presidente de la

---

1 Un recordatorio de quiénes eran los rivales en algunas de las categorías en las que ganó premios el film de Wyler, permite apreciar el extraordinario nivel del cine norteamericano (y mundial) de esos años y el consiguiente mérito que el triunfo de **LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA** tuvo. Así, por ejemplo, la magistral película de Wyler se impuso, como la Mejor de ese año, a otras dos obras maestras como son **¡Qué bello es vivir!** de Frank Capra y **Enrique V** de Laurence Olivier, y a otras dos tan magníficas como **El despertar** de Clarence Brown y **El filo de la navaja** de Edmund Goulding. En cuanto al apartado de Mejor Director, William Wyler se imponía a los ya citados Capra y Brown, y también a los maestros David Lean con su excelente **Breve encuentro**, y Robert Siodmak por su no menos magistral **Forajidos**. En el Mejor Guión, se destacaba el trabajo de Robert Sherwood sobre el de Anthony Havelock-Allan, Ronald Neame y el propio Lean para su film ya citado, sobre el de Anthony Veiller para el film de Siodmak, sobre el de Sally Benson y Talbot Jennings para **Ana y el rey de Siam** de John Cromwell, y sobre el de Sergio Amidei y Federico Fellini para **Roma, ciudad abierta** de Roberto Rossellini. Por su soberbia interpretación, Fredric March ganaba el premio al Mejor Actor Principal, siendo el trabajo de sus rivales de idéntica consideración: James Stewart por **¡Qué bello es vivir!**, Laurence Olivier por su **Enrique V**, Gregory Peck por **El despertar** y, en menor medida, Larry Parks por **La historia de Al Jolson**. Y por su emotiva e inolvidable música –una de las obras maestras de la música de cine de todos los tiempos–, Hugo Friedhofer conseguía el premio a la Mejor Banda Sonora para un film no musical, imponiéndose a joyas como **Forajidos** y **Enrique V**, de los maestros Miklos Rozsa y William Walton respectivamente, y a magníficos trabajos de los maestros Franz Waxman y Bernard Herrmann como **De amor también se muere** y **Ana y el rey de Siam**. El premio al Mejor Actor de Reparto concedido al soldado Harold Russell, debutante en el medio, obviamente tenía un “valor y significado especial”, pero eso no debería hacernos olvidar la inmensa calidad de su trabajo, por lo que su triunfo sobre las no menos brillantes interpretaciones de veteranos como



RKO, dio en su casa una fiesta, que duró hasta la madrugada. Goldwyn y Willy Wyler no se saludaron siquiera, e hicieron lo posible por no encontrarse, manteniéndose en una punta de la sala cada uno. Pero lo que Goldwyn consideraba ingratitud de Wyler no iba a amargarle la noche. (...) Por su parte William Wyler había cumplido ya todas sus obligaciones con Sam Goldwyn. No negó nunca que era él quien había encendido la chispa de su carrera, pero después de diez años de aguantarle, lo único que Wyler quería de Goldwyn era cobrar el 20 % de los beneficios de su última película. Se unió a una compañía que había formado Frank Capra para directores deseosos de ser sus propios jefes. Tenía un nombre muy apropiado: “Liberty Films”. La compañía sólo vivió lo suficiente para ver estrenar dos películas, que llevaran el emblema de su fundador, una enorme campana, y que fueron **¡Qué bello es vivir!** y **El Estado de la Unión**, pero en los diez años siguientes, Wyler se convirtió en su propio productor, e hizo una serie de películas importantes como **La heredera**, **Vacaciones en Roma**, **La gran prueba** y **Horizontes de grandeza**. Wyler no dejó nunca de invitar a Goldwyn a ver las primeras pruebas de cada una de sus películas, porque siempre deseó contar con su aprobación y su consejo. En palabras suyas “*no ha habido nadie que supiera vender una película como Sam*”. (...).

**Texto (extractos):**

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

---

Claude Rains (**Encadenados**), Clifton Webb (**El filo de la navaja**), Charles Coburn (**Los verdes años**) y William Demarest (**La historia de Al Jolson**), no debería sorprender. (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2020).



(...) Las experiencias personales de Wyler durante los rodajes de **Memphis Bell** y **Thunderbolt** provocaron que el cineasta asumiera **LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA** con una perspectiva más madura, más a ras de tierra, de los conflictos bélicos. Hay en ella, prácticamente desde el primer momento, una empatía hacia los soldados y lo traumático de su experiencia que brillaba por su ausencia en **La señora Miniver** -en la cual las vivencias en la guerra de *Clem* y su hijo *Vin* (Richard Ney) están concebidas casi en clave aventurera-, y que aquí lleva al director a adoptar un tono, pese al optimismo con el que intenta impregnar el conjunto, mucho más grave y más angustioso. No hay más que comparar los encuadres de ambos largometrajes: frente al (continuo) juego con la profundidad de campo que hay en la obra más temprana, que permite respirar y deja margen a los actores para que puedan moverse dentro del plano, en su primera obra post-bélica encierra mucho más a los personajes -algo que forzó desde el momento en el que optó por construir platós de tamaño real-, los apretona y, en cierta manera, los aprisiona. Lo que provoca el doble efecto de que se produzca una mayor calidez, una mayor cercanía entre ellos, y al mismo tiempo se transmita que los personajes principales, *Al* (March), *Fred* (Dana Andrews) y *Homer* (Harold Russell), se sienten incómodos, desplazados, dentro de una cotidianidad que, de golpe, y para su sorpresa, les resulta ajena. Wyler resume esa sensación de desconexión a través de una idea visual que reitera, con espléndidos resultados, al principio y al final del metraje. Si en el arranque de la historia, los protagonistas observan la llegada a su lugar de origen, la también ficcional Boone City, a través de la parte delantera de un bombardero -lo que adelanta lo que luego les ocurrirá a lo largo de la trama: que verán lo que antes les parecía normal

desde la perspectiva de alguien afectado por sus experiencias bélicas-, en su clímax, *Fred*, el más desorientado de los tres exmilitares, se mete dentro de un avión de guerra a medio dismantelar y se aproxima, de nuevo, a su sección frontal -en este caso, sucia y arañada, detalle en absoluto gratuito-. Pero en ese momento, el director cambia de perspectiva y coloca la cámara en el exterior, acercándose después a él con un angustioso travelling que transmite toda la angustia y la desazón vital de un hombre perdido en el entorno civil, incapaz, pese a sus esfuerzos, de encajar. Más allá de sus apuntes dramáticos, muy bien trenzados en un guion que, si bien partía de una versión previa de MacKinlay Kantor, desarrolló al explicarle “*todos mis miedos y mis problemas personales a Bob Sherwood, que trabajó en todo ello de la forma en la que yo le pedí*”, las vivencias bélicas del director también se filtran de forma más tangencial, en apariencia más anecdótica. Detalles como la descripción que hace *Fred* de las explosiones de la munición antiaérea -“*pequeñas flores negras que crecen en el cielo*”- o la insistencia de *Homer* en restarle importancia a su aportación a la guerra, a pesar de haber salido de ella con dos garfios en lugar de manos -“*estuve por allí, pero nunca veía nada*”-, dotan de verosimilitud y, sobre todo, de humanidad a una ficción que, al fin y al cabo, según el director, pretendía “*evitar un montón de angustia e incluso tragedias entre los militares que se enfrentaban a su desmovilización y su retorno a la vida civil*”. Así como en **La señora Miniver** el director explicitó su propio discurso en el sermón final del vicario de Belham (Henry Wilcoxon) -que coescribió la noche ante del rodaje con el propio actor, que había sido movilizado por el ejército-, en **LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA** es, cómo no, *Al* quien pronuncia el discurso que quiere transmitir Wyler. Su denuncia -un tanto ebria- de la nada generosa política de préstamos del banco en el que trabaja, la “*Cornbelt Trust Company*”, no solamente es una pulla contra una industria cinematográfica que prefería darle la espalda a los problemas de los soldados recién llegados de las trincheras de la Segunda Guerra Mundial, sino también contra una sociedad que los acogía con recelo y con cierta aprensión, cuando no abierto desprecio (...)

**Texto (extractos):**

Tonio L. Alarcón, “Gloria para mí: el impacto de la Segunda Guerra Mundial sobre la obra de Wyler”, en dossier “William Wyler” (y 2), rev. Dirigido, septiembre 2017.

(...) En **LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA** (...) la naturaleza del guion, su actualidad, su gravedad, su utilidad social pedían en primer lugar un escrúpulo meticuloso de exactitud casi documental. Samuel Goldwyn y Wyler han querido hacer una obra cívica además de artística. A través de una historia, novelada sin duda pero minuciosamente verosímil y ejemplar, se trataba de exponer con toda la amplitud y la sutileza necesaria uno de los problemas sociales más dolorosos de la posguerra americana. En un cierto sentido **LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA** está todavía emparentada con esas producciones didácticas, con esa pedagogía de los servicios cinematográficos del ejército americano de

los que Wyler acababa de salir. La guerra y la conciencia que hizo tomar sobre bastantes aspectos de la realidad, han influenciado profundamente, como se sabe, al cine europeo; sus consecuencias han sido menos sensibles en Hollywood. Sin embargo, muchos realizadores se han visto mezclados, y algo de la inundación, del ciclón de realidades que ha desplegado sobre el mundo, ha podido traducirse en América por una ética del realismo (...). Se sabe además qué cuidados ha consagrado a la preparación del film más largo y sin duda más costoso de su carrera. Sin embargo, si **LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA** no fuera más que un film de propaganda cívica, todo lo hábil, honesto y conmovedor que se quiera, no merecería una tan prolongada atención. El guion de **La señora Miniver** no es, a fin de cuentas, muy inferior a este, pero ha sido probablemente realizado sin que Wyler se planteara ningún problema particular de estilo (...). Por el contrario, en **LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA** el escrúpulo ético de la realidad ha encontrado su transcripción estética en la puesta en escena. No hay nada más absurdo que oponer, como se ha hecho frecuentemente a propósito del cine ruso o italiano, el “realismo” y el “esteticismo”. No hay, en el verdadero sentido de la palabra, film más “estético” que **Paísa**. La realidad no es el arte, pero un arte “realista” es el que sabe crear una estética que integra la realidad. Gracias a Dios Wyler no se ha limitado a respetar la verdad psicológica y social del film y a cuidar el juego de los actores. Ha intentado encontrar equivalentes estéticos para su puesta en escena. Procediendo de una manera concéntrica, citaría en primer lugar el realismo del decorado, construido con sus dimensiones reales y en su totalidad, completo -es decir, con cuatro paredes- (lo que supone una complicación suplementaria de la toma de vistas, ya que hace falta levantar los paneles para que pueda retroceder la cámara). Los actores y las actrices llevan exactamente los trajes que hubieran llevado en la realidad, y sus rostros no estaban más maquillados que de ordinario. Sin duda, este detallismo casi supersticioso para dar veracidad a lo cotidiano, es particularmente insólito en Hollywood, pero su verdadera importancia no reside quizá tanto en las garantías materiales que dan al espectador como en la inversión que debe fatalmente introducir en la puesta en escena: en la iluminación, en el ángulo de la cámara, en el comportamiento del actor. El realismo no queda definido porque se descuartice una res en escena o se partan verdaderos árboles (de acuerdo con las teorías de André Antoine), sino por los medios de expresión que la materia real permite descubrir al artista. La tendencia “realista” existe en el cine desde Louis Lumière o incluso desde George Marey y Edward Muybridge. Y ha ido conociendo diversas suertes, pero las formas adoptadas solo pudieron sobrevivir en proporción a la invención (o descubrimiento) estética (consciente o no, calculada o ingenua) que implicaban. No existe “el realismo” sino “los realismos”. Cada época busca el suyo, es decir, la técnica y la estética que mejor pueden captar, retener y restituir lo que se quiere captar de la realidad (...) Wyler no ha pedido a Gregg Toland más que una iluminación lo más neutra posible, una iluminación no ya estética, sino ni tan siquiera dramática; simplemente una luz honesta que ilumine suficientemente al actor y el decorado que le rodea. Pero es en la diferencia de los objetivos empleados donde mejor se advierte la oposición de las técnicas. El gran angular de **Ciudadano Kane**



deformaba fuertemente las perspectivas y Orson Welles se aprovechaba de los efectos de fuga de decorado. Los de **LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA**, más conformes a la geometría de una visión normal, tienden más bien, a causa de su longitud de foco, a aplastar la escena, es decir, a extenderla sobre la superficie de la pantalla. Wyler se prohíbe también en esto ciertos recursos de la puesta en escena para mejor respetar la realidad. Parece por lo demás que esta exigencia ha complicado la tarea de Gregg Toland; privado de los recursos de la óptica, se ha visto obligado a diafragmar a ultranza, al parecer, más de lo que nunca se había hecho para un film en el mundo (...).

(...) Muchas escenas de la película se confunden con la unidad dramática shakespeariana y están tratadas en un solo y único plano fijo. (...) He aquí una construcción dramática sobre tres personajes: la escena de la ruptura entre Dana Andrews y Teresa Wright. El escenario es un bar. Fredric March acaba de convencer a su camarada para que rompa con su hija y le anima para que vaya inmediatamente a telefonarla. Dana Andrews se levanta y se dirige hacia la cabina telefónica situada cerca de la puerta, en el otro extremo de la sala. Fredric March se recuesta en el piano en primer plano, y finge interesarse en los ejercicios musicales del sargento enfermo que aprende a tocar con sus ganchos. El campo de la cámara empieza en el teclado del piano en primer plano, incluye a Fredric March en plano americano, abraza toda la sala del bar y permite distinguir perfectamente, muy pequeño, al fondo, a Dana Andrews en la cabina telefónica. Este plano está claramente construido sobre dos polos dramáticos y tres personajes. La acción del primer término es secundaria, aunque lo bastante interesante e insólita como para requerir nuestra atención y de manera más

vigorosa en cuanto ocupa sobre la pantalla un sitio y una superficie privilegiadas. La acción verdadera, por el contrario, la que en este momento preciso constituye el eje decisivo de la acción, se desarrolla casi clandestinamente en un pequeño rectángulo en el fondo de la sala, es decir, en el ángulo izquierdo de la pantalla. El trazo de unión entre estas dos zonas dramáticas está constituido por Fredric March, el único, con el espectador, que sabe lo que está sucediendo en la cabina telefónica y que está también interesado, según la lógica de la escena, por las proezas de su camarada enfermo. De cuando en cuando, Fredric March vuelve levemente la cabeza y su mirada, atravesando en diagonal la pantalla, escruta con inquietud los gestos de Dana Andrews. Este, finalmente, cuelga y, sin volverse, desaparece bruscamente en la calle. Si reducimos la acción real a sus elementos vemos que en el fondo no está constituida más que por la llamada telefónica de Dana Andrews. De una manera inmediata, solo nos interesa esta conversación telefónica. El solo actor cuyo rostro quisiéramos ver en un primer plano, es precisamente el que no podemos distinguir con claridad por el alejamiento y el vidrio de la cabina. En cuanto a sus palabras, es lógico que no se oigan. El verdadero drama se desarrolla a lo lejos, en una especie de pequeño *acuarium* que solo permite advertir los gestos banales y de ritual de un teléfono público. La profundidad de campo es utilizada con los mismos fines que de manera inversa habían hecho recurrir a Wyler al *fou* en la muerte de Herbert Marshall en **La loba**; pero el aumento de distancia es aquí suficiente para que las leyes de la perspectiva produzcan el mismo efecto que el *fou*. La idea de la cabina en el fondo de la sala y el obligar al espectador a imaginarse lo que allí está pasando, es decir, el participar en la inquietud de Fredric March era ya un excelente hallazgo de puesta en escena, pero Wyler ha entendido perfectamente que ella sola destruiría el equilibrio espacial y temporal del plano. Hacía falta, a la vez, contrastarla y reforzarla. De ahí la idea de una acción de diversión en primer término, secundaria en sí misma, pero cuya valorización plástica estaría en relación inversa con su importancia dramática. Acción secundaria, pero no insignificante, y que el espectador no puede ignorar, porque también le interesa la suerte del marino inválido, y no se ve todos los días a alguien tocar el piano con unos ganchos. Obligado a esperar, sin ver bien, a que el héroe haya terminado de telefonar, el espectador se ve obligado, además, a dividir su atención entre los ganchos y el teléfono. De esta manera, Wyler mata dos pájaros de un tiro: la diversión del piano le permite, por de pronto, hacer durar el tiempo necesario un plano que hubiera resultado interminable y forzosamente monótono; pero es sobre todo la introducción de este polo de acción parásita lo que organiza dramáticamente la escena y literalmente la construye. A la acción real se superpone la acción propia de la puesta en escena que consiste en dividir, contra su voluntad, la atención del espectador y dirigirla hacia donde hace falta, y el tiempo que hace falta, y hacerla así participar por su propia cuenta en el drama querido por el director. Para más precisión, señalaría que está cortada dos veces por un primer plano de Fredric March mirando hacia la cabina. Wyler teme sin duda que el espectador se interese demasiado por los ejercicios en el piano y descuide poco a poco la acción del fondo. Y por eso ha hecho prudentemente algunos planos de seguridad aislando completamente la acción principal:

la línea dramática Fredric March-Dana Andrews. El montaje ha revelado, sin duda, que dos planos intercalados eran suficientes para reavivar la atención desfalleciente de la sala. Tanta prudencia es, por lo demás, muy característica de la técnica de Wyler (...).

**Texto (extractos):**

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



**Viernes 21**

**21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **LA HEREDERA**

(1949) EE.UU. 110 min.

**Título Orig.-** The Heiress. **Director.-** William Wyler. **Argumento.-** La novela "Washington Square" (1880) de Henry James. **Guion.-** Ruth & Augustus Goetz. **Fotografía.-** Leo Tover (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** William Hornbeck. **Vestuario.-** Edith Head. **Música.-** Aaron Copland. **Productor.-** William Wyler, Robert Wyler y Lester Koenig. **Producción.-** Paramount. **Intérpretes.-** Olivia De Havilland (*Catherine Sloper*), Ralph Richardson (*dr. Austin Sloper*), Montgomery Clift (*Morris Townsend*), Miriam Hopkins (*Lavinia Penniman*), Vanessa Brown (*María*), Mona Freeman (*Marian Almond*), Ray Collins (*Jefferson Almond*), Betty Linley (*sra. Montgomery*), Selena Royle (*Elizabeth Almond*), Paul Less (*Arthur Townsend*). **Estreno.-** (EE. UU.) octubre 1949 / (España) diciembre 1951.

**versión original en inglés subtitulada en español**



4 Oscars: Actriz Principal, Banda Sonora, Vestuario (Edith Head) y

Dirección Artística (John Meehan, Harry Horner y Emile Kuri).

4 candidaturas: Película, Director, Actor de Reparto (Ralph Richardson) y Fotografía.

Película nº 55 de la filmografía de William Wyler (de 67 como director)

Música de sala:

**The Film Music of Aaron Copland:**

**El pony rojo, Sinfonía de la vida, LA HEREDERA...**

compuestas por **Aaron Copland**

(...) Tras la implicación de Wyler en la Segunda Guerra Mundial, y la respuesta que ello tuvo en la mengua de su producción, o la propia evocación que de sus consecuencias marcó su cine inmediatamente posterior, este se incorpora en una serie de producciones al amparo de Paramount, en donde el realizador es cierto



que se implicó en brillantes dramas con el aporte de reconstrucción de época. Sin embargo, junto a ellos, no dudó en aproximarse a dramas contemporáneos apostando igualmente por una vertiente de comedia, que pese a su brillantez y frescura, no tuvo la debida continuidad. Fue un discurrir que prolongó una andadura descrita fundamentalmente a partir de adaptaciones literarias, entre escaleras, picados y contrapicados, ejemplares diseños de producción, y el aporte de una férrea dirección de actores. Títulos que, pese a sus divergencias, mantenían una cierta estructura de relato intimista, y buena parte de los cuales conocieron remakes filmicos décadas después. Sería algo que Wyler sobrepasaría poco tiempo después, con títulos -pocos- caracterizados por un más ambicioso diseño de producción. Cuando se lleva a cabo el rodaje de **LA HEREDERA**, el universo literario de Henry James, apenas albergaba un par de manifestaciones cinematográficas -entre ellas, la excepcional **Viviendo el pasado** (*The lost moment*, Martin Gabel, 1947)-. En esta ocasión, William Wyler atisbó las posibilidades de este original literario, a través de la adaptación teatral que brindaron Ruth & Augustus Goetz de la novela “Washington Square”, de rotundo éxito escénico en Londres y Broadway. Muy pronto, Olivia de Havilland intuyó las posibilidades del rol protagonista, y fue en definitiva la que logró transmitir al realizador un proyecto, que por otra parte conectaba con esa mano experta que Wyler había demostrado previamente en sus “melos” de época, entronizando su figura al amparo de la Warner. Pero es curioso señalar que,

cuando acomete el proyecto de **LA HEREDERA**, llevaba un tiempo con la sombra del éxito de su extraordinaria **Los mejores años de nuestra vida** y a continuación el corto bélico documental **Thunderbolt**. Es decir, nos encontramos con un cineasta que llevaba nada menos que ocho años (**La loba**, 1941) al margen de un ámbito de producción -el drama de época-, en el que había cosechado algunos de sus mayores éxitos. La anuencia de dichas circunstancias, unidas a insertarse en un estudio tan singular en su configuración visual como fue Paramount, es la que proporciona las mayores virtudes de este atractivo reencuentro de Wyler con el drama psicológico, entendido con sus habituales rasgos visuales y temáticos, que quedan claramente emparentados con referentes germinados en Warner Bros., al tiempo que poseen un cierto grado de autonomía propia. Por definirla en pocas palabras, **LA HEREDERA**, aparece en nuestros días como la manifestación de un sentimiento compartido de infelicidad, aunque suscrito bajo perfiles totalmente contrapuestos. Infelicidad vivida por el *dr. Austin Sloper* (Ralph Richardson), viudo y añorante de su esposa, que contemplará con constante desagrado a su hija, a la que siempre opondrá en comparación de las añoradas virtudes de su fallecida. Infelicidad en la propia hija -*Catherine Sloper* (Olivia de Havilland)- que no solo irá viendo acrecentada la desafección de su progenitor, lo que aumentará la carencia de su propia autoestima. E infelicidad al mismo tiempo en el atractivo *Morris Townsend* (Montgomery Clift): se trata de alguien que tiene de lo que los otros dos personajes carecen -juventud y atractivo-, pero se encuentra ausente de lo que para él -en realidad, un arribista- supondría su anhelo de felicidad, el dinero. Así pues, **LA HEREDERA** deviene una elegante, en ocasiones romántica y en otras dolorosa, crónica de costumbres sociales, en una Norteamérica de mitad del siglo XIX, donde rasgos puritanos y oposiciones de clase solo servían para impedir la felicidad de sus habitantes. Más allá de su conocida base argumental, lo importante del film de Wyler reside de entrada en su notable adaptación a los modos de producción de Paramount, para lo cual se recurrió a la mano experta del en ocasiones nada desdeñable realizador Harry Horner. En el vigor que proporciona la banda sonora de Aaron Copland, o en la pulsión que brinda la excelente iluminación en blanco y negro propuesta por Leo Tover. Es evidente que se puede plantear con un cierto grado de fundamento la carencia de ese mundo expresivo y temático que impida a Wyler ser considerado bajo esa esquivada consideración de autor. Sin embargo, no es menos cierto que se detectan con facilidad ecos y similitudes, sobre todo heredados de aquellos títulos encuadrados en los vértices del melodrama de época, que una vez más, quedarían como los más característicos de su cine.



De nuevo, encontramos en **LA HEREDERA** una enorme agilidad en el montaje. Una precisión en captar con la cámara la evolución de sus personajes, que en esta ocasión cuenta además con el extraordinario aporte de un trío protagonista, con los que el realizador sabe jugar, extrayendo de ellos sus posibilidades, y logrando transmitir un enfrentamiento de caracteres, que por momentos llega a provocar chispas, aunque siempre dentro de las constantes de actitudes caballerescas, que en todo momento presidía el comportamiento de aquel Nueva York de mitad del siglo XIX.

Es curioso constatar cómo desde el primer momento Wyler nos proporciona una serie de detalles, que adelantan todo lo que la película propone en su ulterior desarrollo. De entrada, los títulos de crédito -teniendo como fondo el bellissimo tema de Copland-, se describen con un bordado del exterior de Washington Square en el que se desarrollará la acción. Un detalle que nos anticipa el protagonismo de *Catherine*, cuya máxima virtud se centra en la maestría en dicha disciplina. Un rótulo nos señala “*cien años atrás*”, proyectando con ello una mirada crítica ante lo que vamos a contemplar. Y antes de adentrarnos en el interior de la mansión de los *Sloper*, Wyler intercalará sendos planos contrapuestos de la arteria sobre la que girará el eje del relato. Será una metáfora visual que anticipará el enfrentamiento que se producirá en dicha familia con la llegada del elegante, refinado y arribista *Townsend*. Sin embargo, por encima del magnífico diseño de producción, por las

características narrativas antes señaladas, o incluso oponiendo un cierto grado de artificio en el uso de esa sempiterna escalera -como corazón de la mansión-, en donde quizá el realizador incida de manera demasiado enfática, en función del contraste dramático que se produce en el curso de las relaciones establecidas en los tres roles protagonistas, uno se queda antes por el Wyler capaz de apelar al intimismo. En la complicidad que se establece entre Monty Clift en sus secuencias de cortejo hacia la protagonista. En la capacidad que alberga De Havilland para conferir nuevos matices a su personaje, en función de la evolución de su relación con *Townsend*. Y, por supuesto, en la extraordinaria sutileza desplegada por Ralph Richardson, en episodios como el elegante acoso a que somete a *Townsend*, en el instante de su viaje en París con su hija, donde asume que esta sigue amando a *Morris* o, sobre todo -precisamente por su sobriedad-, en el que este descubre un mal incurable en sus propios pulmones, dictando órdenes para ser cuidado, y comprobando con tanto dolor como contención cómo su hija, amargada por haber favorecido la ruptura del romance que mantenía, al tiempo que con el recuerdo de haberla sometido a una humillante descripción de su propia personalidad, ha roto cualquier relación de afecto con él. O la terrible y dolorosa elipsis que describirá la muerte del anciano doctor, plasmada desde el exterior de la calle, donde su hija se mantendrá impertérrita ante el aviso urgente la enfermera. Lo reconozco. El excesivo énfasis que describe la conclusión del relato a mi juicio rompe, y no para bien, ese equilibrio que sí se ha logrado mantener en su conjunto. Ello no impide, sin embargo, dejar de valorar las cualidades que esgrime esta dolorosa metáfora en torno a la infelicidad que podía transmitir una época en la que la apariencia y las buenas costumbres, en realidad, no hacían más que esconder la insatisfacción ante la libre expresión de sus sentimientos como seres humanos (...).

**Texto (extractos):**

Juan Carlos Vizcaíno Martínez, "Wyler y Paramount en la primera mitad de los cincuenta", en dossier "William Wyler" (y 2), rev. Dirigido, septiembre 2017.

(...) La secuencia final de **LA HEREDERA** llegó a hacerse famosa entre los aficionados porque una parte de los críticos franceses, y algunos norteamericanos como Andrew Sarris, la utilizaron para seguir arremetiendo contra William Wyler, siguiendo con la veda abierta en los años cuarenta por Roger Leenhardt y André

Bazin. En ella, el cazafortunas *Morris Townsend* (Montgomery Clift), que ha acudido en coche de caballos a la casa de *Catherine Sloper* (Olivia de Havilland: una neoyorquina de escaso atractivo físico y social que ha vivido durante mucho tiempo dominada por su padre, el autoritario *doctor Austin Sloper*: Ralph Richardson), con el propósito de marcharse juntos y contraer matrimonio esa misma noche, años después de haberla abandonado porque creía que su progenitor tenía la intención de desheredarla, llama a la puerta una y otra vez mientras *Catherine* acaba su bordado, echa el cerrojo y sube a retirarse a su dormitorio sin hacer caso a las llamadas del pretendiente. ¿Qué tenía la secuencia para llamar la atención de ese modo? Sencillamente, que Wyler adoptó una planificación que se dio en llamar “psicológica” y quiso enfatizar la venganza de *Catherine* empequeñeciendo en el encuadre la figura de *Morris*, quien parece filmado en plano general distante, como si la cámara también quisiera alejarse definitivamente de él y dejarlo a solas con su fracaso: se decía que era un plano de enjuiciamiento moral. Sin embargo, se olvidaba que *Morris* no es el único personaje que se queda cultivando la soledad: también *Catherine*, a pesar de la contundencia de su revancha; y la secuencia contiene un plano que lo pone de manifiesto con tanta crudeza o más que en el caso de *Morris*, aunque de un modo más sutil: *Catherine* sube por la escalera en un plano construido igual –y con idéntico movimiento de cámara– que otro anterior que la mostraba subiendo hacia el mismo lugar, decepcionada su ilusión, después de haber comprendido que *Morris* no va a comparecer a buscarla y, por tanto, seguirá llevando la misma existencia gris y solitaria que había llevado hasta entonces. La escalera parece interminable en ambos casos. Creo que esa contundencia fue el broche adecuado para cerrar ese trabajado álbum de estampas costumbristas decimonónicas que es **LA HEREDERA** –no basado directamente en la conocida novela de Henry James “Washington Square”, sino en la versión teatral que escribieron a partir de ella Ruth y Augustus Goetz, también guionistas de la película– y que basta para desmentir la opinión de que Wyler era un cineasta sin preocupaciones de estilo. El que para mí fue su mejor trabajo, **Desengaño** (*Dodsworth*, 1936), adaptación de una espléndida novela de Sinclair Lewis (editada en España con el título “Fuego otoñal”) se encargaba asimismo de demostrarlo. ¿Quizá Wyler se creía como cineasta a la hora de hacerse cargo de la adaptación de una buena obra literaria aunque fuese, como en este caso, por medio de una versión para el teatro que suavizaba las famosas aristas estilísticas de Henry James para dejar al desnudo su propuesta temática? Wyler se apoyó en **LA HEREDERA**, todavía más que en anteriores melodramas como **Jezabel** (1938), **Cumbres borrascosas** (1939),



**La carta** (1940) o **La loba** (1941), al fin y al cabo films con mayor movimiento argumental, sobre el decorado, el vestuario y la labor de los intérpretes, todos ellos notables, factores que otorgan en su conjunto gran solidez al resultado, dejando que la oposición entre verdad y mentira, sospechas y certidumbres, funcione tal como las legó James; acaso habría que hacer notar que la adaptación teatral, y por tanto la película, juegan más que el escritor con las intenciones de *Morris Townsend*, que en algunos momentos pueden resultar un tanto ambiguas (advírtase que el personaje aparece encuadrado por la espalda en su primera aparición escénica, como si todavía no fuera la hora de buscar con la cámara sus miradas y gestos, para registrarlos con ella), y que el realizador se preocupó de construir encuadres en los que se valoran las distancias que median entre los actores, así como sus aproximaciones, llamando de ese modo la atención hacia el opresivo ambiente de la casa *Sloper* y hacia las represiones y la falta de sinceridad e hipocresía de unos seres acostumbrados a exhibir una máscara cuando se encuentran en reuniones sociales (p.ej., las artificiales aproximaciones en las fiestas, ya sea con los vales o las copas de licor como intermediarios, en contraste con la fría y distante mecánica de la conducta cotidiana). Dos de las mejores secuencias, la despedida

en el muelle cuando *Catherine* y su padre se disponen a viajar a Europa, y el plano fijo en la terraza del “bistrot” parisino, están vinculadas también a la idea de la aproximación y la distancia: en una, Wyler reúne en el mismo encuadre a padre e hija y, algo alejados de ellos, a *Morris* y *tía Lavinia* (Miriam Hopkins), y gracias a los actores logra sugerir los diferentes pensamientos y actitudes de unos y otros, contenidos siempre, amordazados; en la otra, hija y padre están en la terraza del “bistrot”, cada uno absorto en sus propios pensamientos, sin la posibilidad de una aproximación real entre ambos. Por otra parte, el asedio amoroso al que *Morris Townsend* somete a *Catherine* es visto por el padre como algo susceptible de recibir un diagnóstico, habituado como está a hacerlos a causa de su profesión: para el *doctor Sloper* su hija es algo así como una enferma social (sus definiciones de *Catherine* son taxativas: desde “*mediocre*” hasta “*insegura de sí misma*”, pasando por “*no tienes nada más que dinero*” ), y aparte de la preocupación que pueda sentir por el destino de su pequeña fortuna, más que por el de su hija, le interesa no haber dado salida a un diagnóstico erróneo: es el orgullo del profesional con prestigio social, extendido a su vida privada (...).

**Texto (extractos):**

José María Latorre, “La heredera”, en sección “Pantalla Digital”, rev. Dirigido, mayo 2007.





**SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:**

JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2020

**AGRADECIMIENTOS:**

RAMÓN REINA/MANDERLEY  
ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN,  
JUAN CARLOS LARA Y MARTA SÁNCHEZ RUBATO)  
IMPRESA DEL ARCO  
OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ  
VALVERDE Y CELIA CALERO)  
ADRIÁN DE LA FUENTE  
M<sup>a</sup> JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

*IN MEMORIAM*

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,  
ALFONSO ALCALÁ & JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:  
FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM

# **WILLIAM WYLER**

Wilhelm Weiller

Mülhausen, Alsacia, Alemania, 1 de julio de 1902  
Los Ángeles, California, EE.UU., 27 de julio de 1981

## ***FILMOGRAFÍA (como director)***<sup>1</sup>

- 1925** *The crook buster* [cortometraje]
- 1926** *The gunless bad man* [cortometraje]  
*Ridin' for love* [cortometraje]  
*The fire barrier* [cortometraje]  
*Don't shoot* [cortometraje]  
*The horse trader* [cortometraje]  
*The pinnacle rider* [cortometraje]  
*Martin of the Mounted* [cortometraje]  
*The two-fister* [cortometraje]  
*Salvador el perezoso* (Lazy lightning)  
*El rancho robado* (The stolen ranch)
- 1927** *Kelcy gets his man* [cortometraje]  
*Tenderfoot courage* [cortometraje]  
*The silent partner* [cortometraje]  
*Galloping justice* [cortometraje]  
*The haunted homestead* [cortometraje]  
*The lone star* [cortometraje]  
*The Ore riders* [cortometraje]  
*The Home trail* [cortometraje]  
*Gun justice* [cortometraje]  
*The phantom outlaw* [cortometraje]

---

<sup>1</sup> revista *Dirigido*, nº 480, septiembre 2017

The square shooter [cortometraje].  
traje].

Daze of the west [cortometraje].

Ardores pasados (*Blazing days*)

Hard fists

Straight shootin'

El caballero Alerta (*The border cavalier*)

Desert dust

Thunder riders

1928 La caza del hombre (*Anybody here seen Kelly?*)  
El testafarro (*The shakedown*)

1929 La trampa amorosa (*The love trap*)  
Santos del infierno (*Hell's heroes*)

1930 Los cautivos (*The storm*)

1931 La casa de la discordia (*A house divided*)

1932 ¿Héroe o cobarde? (*Tom Brown of Culver*)

1933 El capitán Disloque (*Her first mate*)  
El abogado (*Counsellor-at-law*)

1934 Fascinación (*Glamour*)



1935 UNA CHICA ANGELICAL (*The good fairy*)  
La alegre mentira (*The gay deception*)

1936 ESOS TRES (*These three*)  
DESENGAÑO (*Dodsworth*)  
Rivales (*Come and get it*) [co-dirigida con Howard Hawks]

1937 CALLE SIN SALIDA (*Dead end*)

1938 JEZABEL (*Jezebel*)



1939 CUMBRES BORRASCOSAS (*Wuthering Heights*)

1940 EL FORASTERO (*The westerner*)

LA CARTA (*The letter*)

1941 LA LOBA (*The little foxes*)

1942 LA SEÑORA MINIVER (*Mrs. Miniver*)

1944 The Memphis Belle [documental]

1945 Thunderbolt [documental] [co-dirigida con Howard Hawks]

1946 LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA (*The best years of our lives*)

1949 LA HEREDERA (*The heiress*)

1951 Brigada 21 (*Detective story*)

1952 Carrie

1953 Vacaciones en Roma (*Roman holiday*)

1955 Horas desesperadas (*Desperate hours*)

1956 La gran prueba (*Friendly persuasion*)

1958 Horizontes de grandeza (*The big country*)

1959 Ben-Hur

1961 La calumnia (*The Children's hour*)

1965 El coleccionista (*The collector*)

1966 Cómo robar un millón y... (*How to steal a million*)

1968 Funny Girl

1970 No se compra el silencio (*The liberation of L.B. Jones*)



En anteriores ediciones del ciclo  
**MAESTROS DEL CINE CLÁSICO**  
han sido proyectadas

**( I ) ANTHONY MANN (octubre 2007)**

La puerta del diablo (*Devil's doorway*, 1950)

Winchester 73 (1950)

The tall target (1951)

El hombre del oeste (*Man of the west*, 1958)

**( II ) FRITZ LANG (febrero 2008)**

Solo se vive una vez (*You only live once*, 1937)

Los verdugos también mueren (*Hangmen also die*, 1943)

El ministerio del miedo (*The ministry of fear*, 1944)

Deseos humanos (*Human desire*, 1954)

Mientras Nueva York duerme (*While the city sleeps*, 1956)

Más allá de la duda (*Beyond a reasonable doubt*, 1956)



### ( III ) RAOUL WALSH (marzo 200)

Pasión ciega (*They drive by night*, 1940)

El último refugio (*High Sierra*, 1941)

Murieron con las botas puestas (*They died with their boots on*, 1941)

Gentleman Jim (1942)

Objetivo Birmania (*Objective, Burma!*, 1945)

Al rojo vivo (*White heat*, 1949)

Camino de la horca (*Along the great divide*, 1951)

El hidalgo de los mares (*Captain Horatio Hornblower*, 1951)

El mundo en sus manos (*The world in his hands*, 1952)

### ( IV ) ELIA KAZAN (noviembre-diciembre 2009)

La barrera invisible (*Gentleman's agreement*, 1947)

Pánico en las calles (*Panic in the streets*, 1950)

Un tranvía llamado Deseo (*A streetcar named Desire*, 1951)

La ley del silencio (*On the waterfront*, 1954)

Al este del Edén (*East of Eden*, 1955)



Esplendor en la hierba (*Splendor in the grass*, 1961)

América, América (*America, America*, 1963)

**( V ) BILLY WILDER (ener-marzo-mayo 2012)**

La octava mujer de Barba Azul (*Bluebeard's eight wife*, 1938, Ernst Lubitsch)

Ninotchka (*Ninotchka*, 1939, Ernst Lubitsch)

Bola de fuego (*Ball of fire*, 1941, Howard Hawks)

El mayor y la menor (*The major and the minor*, 1942)

Cinco tumbas a El Cairo (*Five graves to Cairo*, 1943)

Perdición (*Double indemnity*, 1944)

Días sin huella (*The lost weekend*, 1945)

Berlín Occidente (*A foreign affair*, 1948)

El crepúsculo de los dioses (*Sunset Boulevard*, 1950)

El gran carnaval (*Ace in the hole*, 1951)

Traidor en el infierno (*Stalag 17*, 1953)

Sabrina (*Sabrina*, 1954)

La tentación vive arriba (*The seven year itch*, 1955)

Ariane (*Love in the afternoon*, 1957)



El héroe solitario (*The Spirit of St. Louis*, 1957)  
Testigo de cargo (*Witness for the prosecution*, 1958)  
Con faldas y a lo loco (*Some like it hot*, 1959)  
El apartamento (*The apartment*, 1960)  
Uno, dos, tres (*One, two, three*, 1961)  
Irma la dulce (*Irma la douce*, 1963)  
En bandeja de plata (*The fortune cookie*, 1966)  
La vida privada de Sherlock Holmes (*The private life of Sherlock Holmes*, 1970)  
Primera plana (*The front page*, 1974)

## ( VI ) JEAN RENOIR

(enero-febrero-marzo 2013)

La hija del agua (*La fille de l'eau*, 1924)  
Nana (1926)  
Ecurrir el bulto (*Tire au flanc*, 1928)  
La golfa (*La chienne*, 1931)  
Boudu salvado de las aguas (*Boudu sauvé des eaux*, 1932)  
Toni (1934)  
El crimen del señor Lange (*Le crime de Monsieur Lange*, 1935)  
Una jornada de campo (*Partie de champagne*, 1936)  
La gran ilusión (*La grande illusion*, 1937)



La Marsellesa (*La Marseillaise*, 1937)  
La bestia humana (*La bête humaine*, 1938)  
La regla del juego (*La règle du jeu*, 1939)  
Aguas pantanosas (*Swamp water*, 1941)  
Esta tierra es mía (*This land is mine*, 1943)  
El río (*The river*, 1950)  
La carroza de oro (*Le carrosse d'or / La carrozza d'oro*, 1952)  
El testamento del dr. Cordelier (*Le testament du docteur Cordelier*, 1959)

## ( VII ) JOHN FORD

(enero-marzo-mayo 2014)

El caballo de hierro (*The iron horse*, 1924)  
Tres hombres malos (*Three bad men*, 1926)  
Cuatro hijos (*Four sons*, 1928)  
El delator (*The informer*, 1935)  
La diligencia (*Stagecoach*, 1939)  
El joven Lincoln (*Young Mr. Lincoln*, 1939)  
Hombres intrépidos (*The long voyage home*, 1940)  
Las uvas de la ira (*The grapes of wrath*, 1940)  
¡Qué verde era mi valle! (*How green was my valley!*, 1941)



Pasión de los fuertes (*My darling Clementine*, 1946)  
El fugitivo (*The fugitive*, 1947)  
Fort Apache (*Fort Apache*, 1948)  
La legión invencible (*She wore a yellow ribbon*, 1949)  
Caravana de paz (*Wagon master*, 1950)  
El hombre tranquilo (*The quiet man*, 1952)  
Centauros del desierto (*The searchers*, 1956)  
El último hurra (*The last hurrah*, 1958)  
Misión de audaces (*The horse soldiers*, 1959)  
El sargento negro (*Sergeant Rutledge*, 1960)  
Dos cabalgan juntos (*Two rode together*, 1961)  
El hombre que mató a Liberty Valance (*The man who shot Liberty Valance*, 1962)  
El gran combate (*Cheyenne autumn*, 1964)

#### **( VIII ) ORSON WELLES (octubre 2015)**

Ciudadano Kane (*Citizen Kane*, 1941)  
El extraño (*The stranger*, 1946)  
Sed de mal (*Touch of evil*, 1958)  
Campanadas a medianoche (*Chimes at midnight*, 1965)  
Fraude (*F for fake*, 1973)



## ( IX ) LUCHINO VISCONTI (abril 2016)

Obsesión (*Osessione*, 1942)

La tierra tiembla (*La terra trema*, 1948)

Senso (*Senso*, 1954)

Noches blancas (*Le notti bianche*, 1957)

Rocco y sus hermanos (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960)

El Gatopardo (*Il Gattopardo*, 1963)

La caída de los dioses (*La caduta degli dei*, 1969)

Muerte en Venecia (*Morte a Venezia*, 1971)

Confidencias (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974)

## ( X ) ALEXANDER MACKENDRICK (febrero 2017)

Whisky a gogó (*Whisky galore!*, 1949)

El hombre vestido de blanco (*The man in the white suit*, 1951)

Mandy (*Mandy*, 1952)

El quinteto de la muerte (*The ladykillers*, 1955)

Chantaje en Broadway (*Sweet smell of success*, 1957)

Sammy, huida hacia el sur (*Sammy going south*, 1963)



**( XI ) WILLIAM WYLER (marzo 2019 / febrero 2020)**

Una chica angelical (*The good fairy*, 1935)

Esos tres (*These three*, 1936)

Desengaño (*Dodsworth*, 1936)

Calle sin salida (*Dead end*, 1937)

Jezabel (*Jezebel*, 1938)

Cumbres borrascosas (*Wuthering Heights*, 1939)

El forastero (*The westerner*, 1940)

La carta (*The letter*, 1940)

La loba (*The little foxes*, 1941)

La señora Miniver (*Mrs. Miniver*, 1942)

Los mejores años de nuestra vida (*The best years of our lives*, 1946)

La heredera (*The heiress*, 1949)



MARZO 2020

**MAESTROS DEL CINE MODERNO (VII):  
ROBERT ALDRICH (1ª parte: los años 50)**

**Martes 3 / Tuesday 3rd** 21 h.

**APACHE**

(1954) [ 91 min. ]

( APACHE )

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

**Viernes 6 / Friday 6th** 21 h.

**VERACRUZ**

(1954) [ 94 min. ]

( VERA CRUZ )

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

**Martes 10 / Tuesday 10th** 21 h.

**EL BESO MORTAL**

(1955) [ 106 min. ]

( KISS ME DEADLY )

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

**Viernes 13 / Friday 13th** 21 h.

**EL GRAN CUCHILLO/LA PODADORA**

(1955) [ 111 min. ]

( THE BIG KNIFE )

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

MARCH 2020

**MASTERS OF MODERN FILMMAKING (VII):  
ROBERT ALDRICH (part 1: the 50's)**

**Martes 17 / Tuesday 17th** 21 h.

**HOJAS DE OTOÑO**

(1956) [ 107 min. ]

( AUTUMN LEAVES )

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

**Viernes 20 / Friday 20th** 21 h.

**¡ATAQUE!**

(1956) [ 107 min. ]

( ATTACK! )

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

**Martes 24 / Tuesday 24th** 21 h.

**BESTIAS EN LA CIUDAD**

(1957) [ 88 min. ] co-dirigida por Vicent Sherman

( THE GARMENT JUNGLE )

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

MARZO 2020

**MAESTROS DEL CINE MODERNO (VII):  
ROBERT ALDRICH (1ª parte: los años 50)**

MARCH 2020

MASTERS OF MODERN FILMMAKING (VII):  
ROBERT ALDRICH (part 1: the 50's)

**Viernes 27 / Friday 27th** 21 h.

**TRAICIÓN EN ATENAS**

(1959) [105 min.]

(THE ANGRY HILLS)

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

**Tuesday 31 / Tuesday 31st** 21 h.

**A DIEZ SEGUNDOS DEL INFIERNO**

(1959) [93 min.]

(TEN SECONDS TO HELL)

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

**Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” n° 36**

**Miércoles 4 / Wednesday 4th** 17 h.

**EL CINE DE ROBERT ALDRICH (I)**

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo / Free admission up to full room

---

Todas las proyecciones en la SALA MÁXIMA del  
ESPACIO V CENTENARIO (Av. de Madrid).

Entrada libre hasta completar aforo

All projections at the Assembly Hall in the Former  
Medical College (Av. de Madrid)

Free admission up to full room

**Organiza:**

**Cineclub Universitario / Aula de Cine**





UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

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

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

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