



ENERO-FEBRERO 2023

MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (XI):
WILLIAM WYLER (y 4ª parte)

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

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
 Igualemen 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 vc 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 2022-2023, cumplimos 69 (73) años.

ENERO-FEBRERO 2023

**MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (XI):
WILLIAM WYLER (y 4ª parte)**

Martes 24 de enero / *Tuesday, January 24th*
21 h.

LA CALUMNIA (EE. UU., 1961) [108 min.]

(*THE CHILDREN'S HOUR*)

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

Viernes 27 de enero / *Friday, January 27th*
21 h.

EL COLECCIONISTA (EE.UU., 1965)

[120 min.]

(*THE COLLECTOR*)

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

Martes 31 de enero / *Tuesday, January 31th*
21 h.

**CÓMO ROBAR UN MILLON Y... (EE.UU.,
1966) [119 min.]**

(*HOW TO STEAL A MILLION*)

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

Viernes 3 de febrero / *Friday, February 3th*
21 h.

FUNNY GIRL (EE.UU., 1968) [155 min.]

(*FUNNY GIRL*)

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

Martes 7 de febrero / *Tuesday, February 7th*
21 h.

**NO SE COMPRA EL SILENCIO (EE.UU.,
1970) [103 min.]**

(*THE LIBERATION OF L.B. JONES*)

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

JANUARY-FEBRUARY 2023

MASTERS OF CLASSIC CINEMA (XI):
WILLIAM WYLER (and part 4)

Seminario

“CAUTIVOS DEL CINE” nº 55

Miércoles 25 de enero / *Wednesday,*
January 25th 17 h.

**EL CINE DE
WILLIAM WYLER (y IV)**

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

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.

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

OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

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







(...) El último bloque de la filmografía de William Wyler que componen **EL COLECCIONISTA** (1965), **CÓMO ROBAR UN MILLÓN Y...** (1966), **FUNNY GIRL** (1968) y **NO SE COMPRA EL SILENCIO** (1970) representa, como todas las postreras piezas de los grandes cineastas del clasicismo estadounidense, un revelador compendio de su situación profesional y, sobre todo, de su relación con los profundos cambios que se estaban llevando a cabo no solo dentro de la industria de Hollywood sino del propio arte cinematográfico en general. Existe un punto de inflexión determinante para que estas cuatro películas adquieran una serie de rasgos concretos: la regresión efectuada por el cineasta en 1961 al realizar **LA CALUMNIA**, un remake de **Esos tres** (1936), dirigida por él mismo casi treinta años antes. **LA CALUMNIA** termina siendo una pieza bisagra que inicia un nuevo segmento en una filmografía, ya de por sí, notablemente escindida en bloques, debido a la camaleónica versatilidad de Wyler, aunque muy sutilmente conectados entre sí. De esta manera, las obras que vendrán a continuación se hallarán, asimismo, agrupadas en dos bloques completamente distintos. Por un lado, el adscrito a las nuevas vertientes cinematográficas y a la denuncia social, líneas que comparten **EL COLECCIONISTA** y **NO SE COMPRA EL SILENCIO**. Por otro, el que sitúa su mirada en el *star-system*, el *glamour* o, incluso, las glorias de antaño, obviamente reflejadas en **CÓMO ROBAR UN MILLÓN Y...** y **FUNNY GIRL**. Bloques aparentemente inconexos pero que, a través de su puesta en escena y las claves de su discurso, revelan la drástica y, por momentos, desencantada mirada de su máximo responsable. (...) Ninguna de las películas posteriores a **EL COLECCIONISTA** son piezas desdeñables. Más bien, todo lo contrario. Pero sí existe, tanto en forma como en fondo, un elemento de distanciamiento con respecto al pulso creativo de Wyler. Un pulso que cuando se ve plenamente libre, como en el caso de **EL COLECCIONISTA**, brilla con luz propia. Una luz que se mitigaría al existir otro tipo de condicionantes (...).

Texto (extractos):

Joaquín Vallet Rodrigo, "Sombras y luces: últimos proyectos", en dossier "William Wyler, 2ª parte", rev. Dirigido, septiembre 2017.







Martes 24 enero 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

LA CALUMNIA (1961) EE.UU. 108 min.

Título Original.- The children's hour. **Director.-** William Wyler. **Argumento.-** La obra teatral homónima (1934) de Lillian Hellman. **Guion.-** John Michael Hayes y Lillian Hellman. **Fotografía.-** Franz Planer (1.85:1 - B/N). **Montaje.-** Robert Swink. **Música.-** Alex North. **Productor.-** William Wyler, Robert Wyler y Walter Mirisch. **Producción.-** The Mirisch Company para United Artists. **Intérpretes.-** Audrey Hepburn (*Karen Wright*), Shirley MacLaine (*Martha Dobie*), James Garner (*dr. Joe Cardin*), Miriam Hopkins (*sra. Lily Mortar*), Fay Bainter (*sra. Amelia Tilford*), Karen Balkin (*Mary Tilford*), Veronica Cartwright (*Rosalie Wells*), Mimi Gibson (*Evelyn*), William Mims (*sr. Burton*), Sallie Brophy (*madre de Rosalie*). **Estreno.-** (EE.UU.) diciembre 1961 / (España) abril 1969.



versión original en inglés con subtítulos en español

5 candidaturas a los Óscars:

Actriz de reparto (Fay Bainter), Fotografía en B/N, Dirección artística para film en B/N (Fernando Carrere & Edward G. Boyle), Vestuario para film en B/N (Dorothy Jenkins) y Sonido (Gordon Sawyer)

Película nº 63 de la filmografía de William Wyler (de 67 como director)

Música de sala:

LA CALUMNIA (*The children's hour*, 1961) de William Wyler
Banda sonora original compuesta por **Alex North**

(...) El código Hays exhibió todo su músculo y energía entre 1934 y 1956. Ciertamente, el famoso y ultramontano cardenal Francis Spellman, calificó “de una ocasión de pecado” **Baby Doll** (Elia Kazan, 1956). Pero algo se movía, y uno de los primeros en aprovecharse fue Otto Preminger al osar estrenar más de una película sin el sello de la P.C.A., categoría instaurada en 1934. Ya son históricos sus rifirrafes con la censura por el empleo del vocablo “virgen” en **The moon is blue** (1953), su tratamiento sobre las drogas en **El hombre del brazo de oro** (*The man with the golden arm*, 1955) o a propósito del adulterio que nuclea **Buenos días, tristeza** (*Bonjour Tristesse*, 1958). Propuestas “escandalosas” finalmente estrenadas, gracias a la circunstancia de que los tribunales empezaban a aplicar un rasero más liberal. Así que los desafíos a la doctrina de la M.P.P.D.A empezaron a brotar. Aunque Robert Aldrich sostenga otra opinión respecto al papel jugado por Otto Preminger: “La gente piensa que fue Preminger quien cambió el código. Eso es mentira. Cambiaron los artículos del código cuando la Fox compró **Un sombrero lleno de lluvia** [*A hatfull of rain*, Fred Zinnemann, 1957]. Cambiaron los artículos sobre lenguaje indecente cuando la Warner hizo **¿Quién teme a Virginia Woolf?** [*Who’s afraid of Virginia Woolf?*, Mike Nichols, 1966] sin ningún temor. Cambiaron los artículos sobre sexo cuando la Metro consiguió que recalificaran **La hija de Ryan** [*Ryan’s daughter*, David Lean, 1970]. Los grandes estudios, los peces gordos, pagan sus cuotas y dictan las normas”. Se esté de acuerdo o no con Robert Aldrich lo indiscutible es que en 1956 el código Hays recibió su primer *lifting*. Una segunda remodelación se perfeccionó en 1961, favoreciendo (no alentando, ojo) la posibilidad de abordar diversas conductas sexuales tildadas de “perversas” hasta entonces, en especial la homosexualidad, siempre que fueran “tratadas con cuidado, discreción y control”. Y de este modo surgieron películas como **La gata negra** (*Walk on the*





wild side, Edward Dmytryk, 1962), *Tempestad sobre Washington* (*Advise and Consent*, Otto Preminger, 1962) o... **LA CALUMNIA** (1962). William Wyler dispuso de una oportunidad única de la que han disfrutado pocos cineastas: rehacer (con más libertad) un film propio antaño víctima de la coerción de la férrea censura. Cierto, no es el único realizador que ha ejecutado un remake de un título suyo (Howard Hawks, Leo McCarey, Cecil B. DeMille...), pero en su caso ese retorno obedece fundamental, probablemente, a razones de insatisfacción personal, a no haber podido plasmar pertinentemente el potencial de crítica social de la pieza de base debido a la presión insorteable de la censura, que en 1936 no le permitió ir más allá en su alegato contra el puritanismo planteado por Lillian Hellman. De sus aleatorios resultados es consciente el propio Wyler al comentar (o justificarse) *“que lo que me parecía demasiado fuerte para los años 30, se había convertido en demasiado blando para los 60”*. Y así es, si comparamos su tratamiento de la temática homosexual con la mirada vertida por Preminger o Dmytryk, abiertamente más incisiva y cáustica, sin obviar el aroma sensacionalista que perfuma -pero no invalida- la obra de Dmytryk.

Así pues, en 1962 el realizador se enfrenta a una nueva versión de la obra teatral, ahora sí ostentando su título original y con la voluntad de incorporar cuanto la censura se había llevado. Pero 26 años no pasaron en balde. Habían sucedido muchas cosas. De hecho, **Esos tres** puede contemplarse también como una premonición de la célebre “caza de brujas” maccarthysta. Bajo el puente pasó mucha agua, y bien podría haber provocado -dicho lisa y llanamente-, el envejecimiento del texto. Ya se podían formular reivindicaciones menos crípticas, poner -eso sí, educadamente- el dedo en el ojo y hasta en el ojal, y tal vez la literal adaptación de la obra de Hellman no fuera lo más adecuado ante unos tiempos nuevos. En el film, el término “lesbianismo”, desencadenante del

ajusticiamiento mediático padecido por las protagonistas, ya no es suprimido, pero recuérdese que la primera vez que las dos amigas comprenden el motivo del boicot a su escuela (la retirada de las alumnas) tampoco oímos las palabras ofensivas en tanto uno de los padres mantiene una conversación con *Karen* en el jardín, exponiéndole las causas sin que los espectadores tengamos conocimiento de las mismas... tal y como sucedía también en 1936 cuando *Mary* le susurraba la maledicencia a su abuela *Amelia* al oído. Solo vemos los labios, nunca oímos la voz. En cualquier caso, frente a ciertos titubeos presentes en la puesta en escena de **Esos tres**, **LA CALUMNIA** desgrana buena parte del sedimentado estilo de Wyler, poderoso visualmente, categórico en su formulación narrativa, meritorio en su estudio de la profundidad de campo (ya experimentada y desarrollada en su periodo Goldwyn, a lo cual no fue ajena su provechosa asociación con el operador Gregg Toland), la sobriedad y precisión de sus encuadres... Otra cuestión será que esa suerte de “clasicismo”, o “sistema Wyler”, fue contestado, careció de adeptos, y fomentó muchos detractores en esos años, siendo en más de un caso catalogado como vetusto. He aquí unos ejemplos de ese dominio del lenguaje y competencia profesional de Wyler: la ubicación de los diversos personajes, *Karen* (Audrey Hepburn), *Martha* (Shirley MacLaine), *Joseph* (James Garner), *Amelia* (Fay Bainter) y *Mary* (Karen Balkin), en el encuadre en las escenas de confrontación situadas en casa de *Amelia*, cuya disposición registra adecuadamente las tensiones, discurso y posicionamiento de los actantes; la trabajada perspectiva y largura





de plano que recoge la mirada sorprendida e inquisitiva de *Mary* al contemplar cómo *Karen* abandona la habitación de *Martha* tras un tranquilizador beso de buenas noches; o la afinada planificación del suicidio en *off* de *Martha*, casi una cámara subjetiva, con la sombra de la cuerda, la imagen de los pies balanceándose, la silla en el suelo...

Pero... ¿era preciso ahora que *Martha* se suicidara? No queremos entrar en especulaciones alevosas, pero su deriva, sobre todo su final, parecen dar pábulo a la interpretación cavernaria, al ser (auto) castigada por sus pecados, llevada a la extinción por no haber sabido elegir el correcto camino. Tal vez nos ponemos excesivamente severos, pero ahí nos parece que la voluntad de ofrecer todo cuanto había sido expurgado no les permitió elaborar una imprescindible puesta al día. En fin, el paso de un tren ocultó la visión de otro. En ninguna de las dos películas acaece nada indecoroso, aunque en **LA CALUMNIA** *Martha* asume su condición, si bien avergonzada por no ser una mujer normal: “*Me siento tan sucia que ya no puedo soportarlo más*”, afirma. Y no solo eso, le confirma a *Karen* el nombre de su amor con esas palabras: “*Te quiero de verdad*”. Y ello genera una notable carambola psicológica, pues *Karen* se deja seducir por su amiga. Ya despedido *Joseph*, le espeta: “*Martha, quiero irme de aquí y empezar de nuevo. ¿Quieres acompañarme?*”. Es decir, manifiesta su ¿nueva? identidad. *Martha* no resistirá la presión, ahorcándose, en unas imágenes -lo cortés no quita lo valiente- sensibles y percutentes.

Es evidente cuál es el punto de vista de William Wyler como se deduce de la

forma de filmar, encuadrar, a la embustera, delatora, fisgona y chantajista *Mary*, que busca subrayar su malignidad. Conviene, asimismo, mencionar que la acusación de lesbianismo que pesa sobre las dos amigas, origen del escándalo en esa pequeña comunidad, resulta ser, a la postre, veraz: *Martha* ama a *Karen*. La pregunta a hacer, el interrogante a resolver, sería: si *Martha* no se hubiera suicidado, ¿habría aceptado físicamente el amor de *Karen*? ¿O qué desarrollo hubiese tenido entonces ese drama sexual? En cierto sentido, la confesión de *Martha* provoca un conflicto moral. Su desaparición, en tanto elemento perturbador, elimina preguntas molestas y permite a *Karen* afrontar, orgullosa y desdenosa, el desenlace. A partir de ahí, y tras pronunciar sentidamente “*adiós, Martha, te echaré de menos*”, se encara la conclusión del film, con *Joseph* plantado junto a un árbol, testigo mudo y retirado de los andares resueltos de *Karen* alejándose, con su rostro en enigmática (o no) sonrisa cerrando en primer plano la película¹. Casi como la traslación de algún film de vampiros donde, sorpresivamente, el último superviviente ha sido inoculado y se ha convertido en uno de ellos. Nos parece que entre las diversas maneras de abordar el tema no se eligió la más satisfactoria, al trivializar un asunto que merecía una mejor y más atinada atención. No olvidemos que el eje vertebral de la narración reside en la devastadora fuerza de la mentira, esa calumnia desarrollada en modo muy parecido en ambos films, si bien cabe reconocer que la *Mary* interpretada por Bonita Granville, recibiendo además un sonoro bofetón de mano de la criada, resulta mucho más efectiva y convincente que la defendida por *Karen Balkin*, independientemente de la atractiva idea de convertir a Miriam Hopkins, *Martha* en 1936, en su tía *Lily*, esa engreída lianta que es, junto a *Mary*, la responsable de todos los males. De hecho, es asimismo interesante notar cómo algún texto permanece, pero trasladado a otro personaje. Así, el rapapolvo a la abuela de *Mary*, que en **Esos tres** es puesto en boca de *Martha*, para pasar a la de *Karen* en **LA CALUMNIA**. En síntesis, si bien en 1936 William Wyler todavía no se hallaba en posesión de las mejores herramientas de su profesión y se enfrentaba a un texto brutalmente censurado, cuando lo atacó de nuevo, controlando los recursos del oficio con autoridad y con mayores dosis de libertad, acaba por entregar una película que ya en su estreno había sido superada por la realidad social (...).

Texto (extractos):

Ramón Freixas & Joan Bassa, “Crítica social e identidad sexual: dos lecturas sobre una idéntica obra”, en dossier “William Wyler, 2ª parte,” rev. Dirigido, septiembre 2017.

¹ Si el desenlace de **Esos tres** impone un (postizo) *happy end* (¡y en Viena!), lo cual, pese a todo, no neutraliza la condición de tragedia del film, en **LA CALUMNIA** los dos personajes supervivientes -sobre todo él- asumen su soledad. Asimismo, recordar la notable variación de los comienzos de ambos relatos: en 1936 asistimos a la ceremonia de graduación de ambas, su viaje a la granja derruida, su transformación en escuela ..., mientras en 1962, ya de entrada, comenzamos con el colegio de señoritas funcionando a todo ritmo.



(...) Estrenada en nuestro país con un retraso de ocho años por imperativos de la censura franquista, **LA CALUMNIA** debe su consideración, a efectos de la cinefilia, al *tour de force* mantenido entre Audrey Hepburn y Shirley MacLaine en relación a una historia sugerida de lesbianismo. Cineasta familiarizado con las adaptaciones teatrales —**Horas desesperadas** (1955) partía de una pieza escrita por Joseph Hayes y **Brigada 21** (1951) se servía de un texto de Sidney Kingsley— y más concretamente con “The Children’s Hour” de Lillian Hellman, que había sido estrenada sobre los escenarios en el invierno de 1934 y trasladada al medio cinematográfico por el propio Wyler un año más tarde con el título **Esos tres**, **LA CALUMNIA** dista de ser un remake de la misma. En todo caso, podríamos hablar de una puesta al día del texto de Hellman, ya que por aquellas fechas William Wyler tomaría buena nota de la restricción a la que podía ser sometida su obra al abordar determinados temas, más aún tratándose de la sexualidad femenina, un auténtico tabú para una sociedad puritana por definición. Veintiséis años más tarde, Wyler recuperaría aquella obra de Lillian Hellman que cobraba vigencia en un clima de aperturismo y de conquista de libertades por lo que concierne al papel de la mujer en la sociedad moderna. Aparcadas sus obras de *background* con el cambio de decenio —**La gran prueba** (1956), **Horizontes de grandeza** (1958) y **Ben-Hur** (1959)— el realizador de origen alsaciano procuraría un espacio para un cine de corte intimista en el que pudiera centrarse en el desarrollo de temas candentes que le permitieran seguir en la palestra. **LA CALUMNIA** se correspondía con el inicio de esta nueva y, a la postre, última etapa en la que se daban cita temáticas más susceptibles de abordar por un cineasta de nuevo cuño, desde el racismo —**No se compra el silencio** (1970)— hasta el sadomasoquismo —**El coleccionista** (1965)-. Con **LA CALUMNIA** trató de equilibrar el tema del lesbianismo con un acercamiento a la perversión infantil a través del personaje de *Mary Tilford* (Karen

Balkin), quien desencadena la trama argumental fundamentada en una mentira que, a lo largo del relato, se presenta como algo posible. Productor —Robert Wyler—, director y guionista —John Michael Hayes, (co)artífice de los scripts de **Pero, ¿quién mató a Harry?** (1956) y **El hombre que sabía demasiado** (1956) de Alfred Hitchcock— barajaron la opción de titular el film “Infamous” pero finalmente se decantaron por respetar el original, “The Children’s Hour”. Presumiblemente, al traducir el film en España como **LA CALUMNIA**, perdería peso la visión que se tiene sobre esta historia en lo relativo a su descripción de un mundo infantil capaz de arbitrar un juego basado en el chantaje y parapetarse en la mentira aún a sabiendas del perjuicio que causa a las dos jóvenes maestras del centro —*Karen Wright* (una sensacional Audrey Hepburn, alejándose de su imagen idealizada en pantalla por el propio Wyler, entre otros, en **Vacaciones en Roma**) y *Martha Dobie* (Shirley MacLaine)—. Formalmente impecable, aplicando el principio de la “cámara transparente” y servida por una contrastada fotografía en blanco y negro a cargo del veterano Franz Planer, **LA CALUMNIA** ofrecería una nueva perspectiva —a nivel temático— a la ya de por sí memorable filmografía de William Wyler. Un film que, en definitiva, sirvió para abrir un nuevo camino tanto en el seno de la obra de Wyler como del cine en términos generales y que, al final de esa misma década, el clima de permisividad procuraría un par de obras más explícitas, **Raquel, Raquel** (1969) —recreada en un idéntico escenario: una escuela— y **La zorra** (1969), adaptación de la novela homónima de D. H. Lawrence, escritor que había servido de referente a Lillian Hellman cuando concibió “The Children’s Hour”.





A nivel anecdótico, Miriam Hopkins da vida a la *Sra. Lily Mortar*, para la que había sido la *Martha Dobie* en la primera versión para la gran pantalla de la obra de Hellman, igualmente dirigida por William Wyler.

Texto (extractos):

Christian Aguilera, La calumnia: extraña confesión, en www.cinearchivo.net

(...) Lillian Hellman basó su exitosa obra de teatro “The children’s hour” -con 60 representaciones en Broadway- en una historia real ocurrida en Escocia en el siglo XIX. William Wyler la adaptó al cine en 1936, con los actores Merle Oberon, Miriam Hopkins y Joel McCrea. La película se tituló *These three* (**Esos tres**), y obviaba la mayoría de los contenidos homosexuales de la obra de teatro. Durante décadas, la censura, amparada en el Código Hays, no permitía que este tipo de relaciones aparecieran en la gran pantalla. A comienzos de los años 60, directores como William Wyler y Otto Preminger estaban decididos a terminar con esta situación. El debate estaba en boca de todos, especialmente después de que se cortara una secuencia de **Espartaco**, con Laurence Olivier y Tony Curtis, en la que se aludía a la bisexualidad del primero. Argumentaban que no podían competir con películas europeas, que afrontaban estos temas con menos restricciones. La presión surtió efecto, y Wyler pudo llevar a la pantalla “The children’s hour” (**LA CALUMNIA**), una nueva versión de **Esos tres**. (...)

(...) Después de triunfar con **Ben-Hur**, William Wyler quería dar un giro a su carrera. Compró, por 300.000 dólares, los derechos cinematográficos de la obra de Lillian Hellman, y comenzó a preparar **LA CALUMNIA**. Necesitaba a dos grandes actrices para los papeles principales, y escogió a Audrey Hepburn y Shirley MacLaine, que se vieron obligadas a interpretar emociones nunca afrontadas antes. La Universal presionó para rebajar los contenidos lésbicos del argumento, temerosa de la reacción del público y la crítica. Wyler se encontró en una situación delicada. No quería privar al film de su fuerza dramática, pero tenía que ser sutil con ciertos enfoques, novedosos para el público. Su película sería la pionera en este aspecto, y había que tomar ciertas precauciones, sobre todo con el papel de Shirley MacLaine. Wyler procuró enmascarar la personalidad de *Martha*, dejándola solo al descubierto hacia el final de la película. La mentira difundida por *Mary* había dado, por casualidad, en el blanco, y *Martha* reconoce guardar hacia *Karen* los sentimientos aludidos por *Mary*. Las acusaciones eran falsas -y como tal serían reconocidas- pero aludían a un trasfondo verdadero. En una secuencia dura y brillante, *Martha* lo confiesa, reconociendo sentirse sucia, y ser la culpable de todo. *Karen* intenta consolarla pero, al salir a dar un paseo, *Martha* se suicida. Shirley MacLaine no estaba de acuerdo con el tratamiento que hacía Wyler de su personaje: *“En la obra de teatro las escenas se desarrollaban de tal forma que explicaban cómo Martha se enamoraba de Karen; pero Wyler creía que era demasiado para el americano medio. Yo pensaba que estaba equivocado, y se lo dije. Pero él era el director; y no había nada que pudiera hacer para convencerle. Aun así, yo concebí mi papel cómo si esas escenas siguieran allí. No quería que la realidad golpeará a Martha solo a causa de la mentira de la niña... Lillian había escrito un examen del proceso de enamoramiento de una mujer de otra; pero Wyler no quería eso”*. Pese a sus quejas, mucho le debe a Wyler, que logró sacar de ella sus mejores cualidades como actriz. La revista “Time” comentó al respecto: *“Shirley MacLaine ofrece una de sus mejores caracterizaciones como una profesora que cae en desgracia al descubrir su homosexualidad. Da una lección de interpretación cinematográfica”*.

Audrey estaba deseosa de volver a trabajar con William Wyler, después de que éste la lanzara al estrellato en **Vacaciones en Roma**. Y no sería la última vez, ya que se volverla a poner bajo sus órdenes en **Cómo robar un millón y...** (1966). Sin duda se trataba de uno de sus directores predilectos, con gran influencia en su carrera. Durante el rodaje, su relación con él fue mejor que la de Shirley. Pero, sorprendentemente, ambas actrices se hicieron muy amigas. MacLaine era más extrovertida, y estaba casada con el productor teatral Steve Parker, que vivía en Tokio. Audrey llevaba una vida más reposada; pero disfrutaba de la compañía de Shirley y de su gran sentido del humor. Esta “química” tuvo su reflejo en la pantalla, existiendo entre ambas un duelo interpretativo tan brillante como equilibrado.

Más discutida fue la elección de James Garner como novio de Audrey. Éste venía de triunfar en la larga serie de televisión **Maverick** -también aparecería en su versión cinematográfica de 1993- y el cambio parecía demasiado brusco. Muchos dudaron de su



capacidad para dar vida al personaje que, con tanto acierto, ya había interpretado Joel McCrea en 1936. Sin embargo, después de **LA CALUMNIA**, su carrera cinematográfica despegaría con títulos como **La gran evasión** (*The great escape*, 1963), **Grand Prix** (1966), **La hora de las pistolas** (*Hour of the gun*, 1967) y **Marlowe, un detective muy privado** (*Marlowe*, 1969). Miriam Hopkins, una de las protagonistas de **Esos tres**, interpreta a la desquiciada tía *Lily* que, de forma indirecta, perjudica a las dos profesoras, después de una desafortunada discusión con *Martha*, que fue escuchada por algunas alumnas de la escuela. Cuando llegó el momento del juicio, en vez de testificar a favor de su sobrina optó por huir, lo cual aumentó la desconfianza creada alrededor de la inocente pareja. La interpretación de Miriam, muy metida en su papel, resulta sobresaliente. La que no pasó el examen fue la joven Karen Balkin, que da vida a la odiosa *Mary Tilford*. Bonita Granville había situado el listón muy alto en 1936, y pronto salieron a relucir las comparaciones. Todo lo contrario ocurriría con el papel de la abuela de *Mary*. Rechazado por Merle Oberon -la otra co-protagonista de la versión de 1936- fue a parar a Fay Bainter. Nominada al Oscar por su trabajo, recibió buenas críticas de la revista "Show Business Illustrated", que calificó su actuación como "*magnífica*". Destaca su capacidad para engrandecer su caracterización de la *sra. Tilford* con una enorme fuerza expresiva. Primero cree la terrible historia contada por su nieta; y ganó el juicio contra las dos profesoras. Pero, al descubrir la verdad, no duda en procurar rectificar todo el daño que había causado a *Karen* y *Martha*. La mirada que la asesta a *Mary* cuando se desmorona su diabólica teoría es sobrecogedora. De inmediato acude a la escuela para intentar ayudar a las mismas personas que había hundido, pero se encuentra con un panorama realmente desolador. El edificio está vacío. *Karen* y *Joe* se han separado. Y *Martha* se encuentra al borde del suicidio. Las indemnizaciones económicas y rectificaciones públicas que ofrece son

rechazadas por *Karen*, que la acusa de querer lavar su conciencia. Es expulsada por *Karen* de su casa, recibiendo el mismo trato que dio a ambas profesoras cuando acudieron a su mansión para pedirle explicaciones por la calumnia que había divulgado entre el resto de los padres de sus alumnas. Ya no volvería a ver a *Karen* hasta el entierro de *Martha*. Entonces aparecerá, junto al resto de los profesores que también habían humillado a la difunta. Junto a ella se encuentra su sobrino *Joe Cardin*, y sobre ambos pesará la carga de la injusticia cometida con *Martha* y *Karen*. En un momento del film –magistralmente resuelto por Audrey– *Joe* había llegado a dudar de la inocencia de su amada, que romperá el compromiso existente entre ambos. Por ello, en la última escena de la película ocupa un sitio junto a la *sra. Tilford*. *Karen* está sola, con su dignidad intacta, en una secuencia en la que Wyler subraya su triunfo frente a la injusticia. Un final feliz, insinuado en ocasiones por la productora, fue siempre desechado por el director. Aunque *Joe* le había sido fiel a *Karen* durante gran parte del incidente, su reconciliación hubiera restado credibilidad a la historia. Una vez fallecida *Martha*, ella se quedará sola.

Fay Bainter rozó la preciada estatuilla de la Academia de Hollywood con su trabajo en **LA CALUMNIA**, y no fue la única. La película recibió otras cuatro nominaciones, pero con idéntico resultado. Franz F. Planer, uno de los más grandes directores de fotografía en blanco y negro, de nuevo se quedó a las puertas del Óscar, como ya le sucediera en **Vacaciones en Roma**. Lo mismo le ocurriría a la dirección artística de Fernando Carrere, al sonido de Fred Lau, así como al vestuario de Dorothy Jerkins. En este último apartado,





Audrey Hepburn, obligada por las exigencias del guion -al igual que en **Mansiones Verdes** y **Los que no perdonan**- renuncia a los talentos de su amigo Givenchy. Su colorido vestuario “chic” no encajaba en esta amarga historia, donde el gris protagoniza tanto el fotograma como el argumento. No hay que olvidar que 1961 fue el año de **West Side Story** que, con diez premios, acaparó la ceremonia de aquel año.

LA CALUMNIA fue una película compleja, que suscitó reacciones antagónicas. Para la industria cinematográfica supuso una novedad, obligándola a reconsiderar su postura sobre la exhibición de películas con contenidos homosexuales. En este aspecto hubo un cierto avance, aunque la productora de la película presionó para eliminar algunas de las escenas del film, y obligó a Wyler a reconsiderar sus planteamientos iniciales (pese a los inmerecidos reproches de Shirley MaLaine). Además de ciertos aspectos de la personalidad de *Martha*, también fue borrada, en la mesa de montaje, la escena del juicio de *Martha* y *Karen*. Así, lo que para algunos constituía una “escandalosa” novedad, supuso, para otros, un retraso. En este sentido, la revista “Variety” hablaría de: *“Algo anticuada, pero atrevida, y fiel remake de la obra de Lillian Hellman. Si hay un defecto que buscar éste sería el hecho de que la configuración de la sofisticada sociedad moderna provoca que los acontecimientos que tienen lugar en la obra de la srta. Hellman pierdan credibilidad en el marco del año 1961. Pero esto es una observación menor enmarcada dentro de un excelente trabajo de William Wyler”*. La crítica, más que estar dirigida a Wyler -que fue valiente- se refería a la propia situación de la industria cinematográfica norteamericana, que arrastró, durante décadas, una polémica censura. Esta realidad agudizó el ingenio de



algunos realizadores; pero también cortó las alas de otros.

La comunidad gay tampoco quedó satisfecha con el film de Wyler. Aunque celebraban el levantamiento del veto de Hollywood sobre esta cuestión, no participaban del mensaje trágico que inundaba la mayoría de estas películas, implícito en **De repente, el último verano** (*Suddenly last summer*, 1958), y explícito en films como **Tempestad sobre Washington** (*Advise and Consent*, 1962), **La gata negra** (*Walk on the wild side*, 1962) o **LA CALUMNIA**. Arthur Night escribiría en "Saturday Review": "*La honestidad y el buen gusto abundan en la nueva versión de The Children's Hour. No obstante, la película parece algo anticuada, situada un poco al margen de la psicología moderna. Por otro lado, en lo referente a la dirección cinematográfica, William Wyler vuelve a demostrar su maestría a la hora de adaptar obras de teatro al cine. La cámara siempre marca el tempo y la tensión de la escena rodada... Siempre perfeccionista, sabe sacar lo mejor de sus actores.*"

Queda claro que **LA CALUMNIA** no pasó inadvertida. Por otro lado, como ha quedado patente en films como **Instinto Básico** (Paul Verhoeven, 1992), la polémica a veces se convierte en un elemento contradictorio, con sorprendentes efectos secundarios, ya que puede contribuir al éxito comercial de la película. Pero sería injusto tachar a Wyler -como hicieron algunos- de oportunista. Si lo hiciéramos, despreciaríamos a uno de los mejores y más laureados realizadores de la historia del cine. En **LA CALUMNIA** demuestra su dominio de los "espacios pequeños" ya afianzado en films como **Los**

mejores años de nuestra vida (*The best years of our lives*, 1946) o *Detective Story* (**Brigada 21**, 1951). El Wyler épico de **Ben-Hur** y **Horizontes de grandeza** también sabía adentrarse en historias más íntimas. Su versatilidad tras la cámara solo era comparable a la de Audrey frente a ella.

Audrey Hepburn sorprendió a propios y extraños al aceptar uno de los papeles protagonistas. Se trataba de un nuevo giro en su corta y exitosa carrera, con un papel arriesgado, en el que trabajaría “codo con codo” con una actriz que, al igual que ella, tenía un gran prestigio en el género de la comedia. Wyler buscaba este entendimiento, compensando sus pequeñas diferencias con Shirley con su magnífica relación con Audrey, a quien consideraba una de las actrices más “limpias” de Hollywood. Ella reconoció que se llevaba tan bien con el genial director que apenas tenían que comunicarse: “*Una sola mirada suya era suficiente para comprender mi equivocación*”. Después de **Desayuno con diamantes**, Audrey había emprendido, de nuevo, un camino difícil, para evitar ser encasillada en un estereotipo. Fue algo parecido a lo que ya hiciera al aceptar el papel protagonista de **Historia de una monja**. Su facilidad para la “comedia sofisticada” –a la que pronto volvería con **Charada**– no quería ser explotada, ni agotada. Ante todo, era actriz. Y como solo le sucede a las grandes estrellas de su profesión, podía afrontar, con garantías, cualquier tipo de cacterización. Su enorme talento y profesionalidad la llevaban a aceptar películas como **LA CALUMNIA**; siempre alentada por un gran afán de superación personal. Y es que Audrey Hepburn no solo parecía una estrella, también lo era (...).

Texto (extractos):

Juan Tejero & José I. Cuenca, **Audrey, cara de ángel**, T&B Editores y Ediciones JC, 1998.



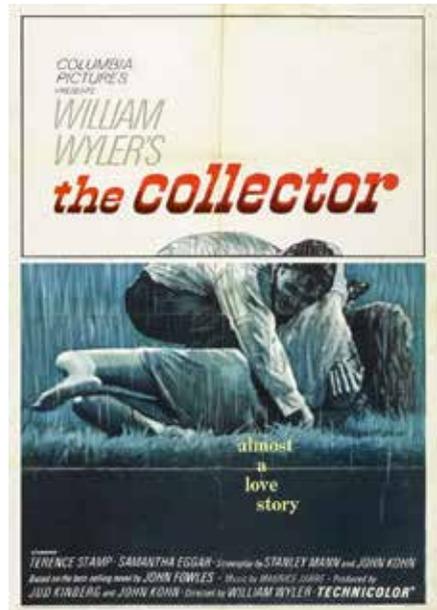




Viernes 27 enero **21 h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

EL COLECCIONISTA (1965) Gran Bretaña - EE.UU. 120 min.

Título Original.- The collector. **Director.-** William Wyler. **Argumento.-** La novela homónima (1963) de John Fowles. **Guion.-** John Kohn y Stanley Mann (y Terry Southern). **Fotografía.-** Robert Krasker y Robert Surtees (1.85:1 - Technicolor). **Montaje.-** David Hawkins y Robert Swink. **Música.-** Maurice Jarre. **Títulos de crédito.-** Richard Kuhn. **Productor.-** Jud Kinberg y John Kohn. **Producción.-** Collector Company - Columbia Pictures. **Intérpretes.-** Terence Stamp (*Freddie Clegg*), Samantha Eggar (*Miranda Grey*), Mona Washbourne (*tía Annie*), Maurice Dallimore (*el vecino*), Allyson Ames (*primera víctima*), Gordon Barclay (*cajero*). **Estreno.-** (EE.UU.) junio 1965 / (Gran Bretaña) octubre 1965 / (España) diciembre 1965.



versión original en inglés con subtítulos en español

Festival de Cannes. Premios a Mejor Actor y Mejor Actriz

*3 candidaturas a los Óscars:
Actriz principal, Director y Guion adaptado*

Película nº 64 de la filmografía de William Wyler (de 67 como director)

Música de sala:

EL COLECCIONISTA (*The collector*, 1965) de William Wyler
Banda sonora original compuesta por **Maurice Jarre**

(...) En las secuencias iniciales de **EL COLECCIONISTA**, *Freddie* (Terence Stamp) sigue a *Miranda* (Samantha Eggar) por las calles de Londres en su furgoneta, observando cada uno de sus movimientos y preparándose para secuestrarla y llevarla a su apartado caserón. La planificación con la que Wyler lleva a cabo esta secuencia no parece estar compuesta por un viejo maestro de más de sesenta años. La cámara está suelta, libre. Colocada incómodamente en la parte trasera de la furgoneta, obligando al espectador a seguir las evoluciones de su protagonista. Los referentes de Wyler parecen situarse en la libertad surgida a partir del Free Cinema, interiorizando no pocos de sus aspectos. Efectivamente, poco importa que la imagen aparezca desenfocada, que el plano rectifique su posición de forma abrupta o que haya un constante uso del zoom. Las exigencias de una historia como la de **EL COLECCIONISTA** precisan de estas constantes formales y Wyler las personaliza con una fuerza digna de toda admiración. Este bloque tiene su plena correspondencia con la secuencia inicial de **No se compra el silencio**. (...)

Texto (extractos):

Joaquín Vallet Rodrigo, “Sombras y luces: últimos proyectos”, en dossier “William Wyler, 2ª parte”, rev. Dirigido, septiembre 2017.

(...) A tenor del éxito de algunos de sus trabajos, se sigue teniendo la percepción que William Wyler se manejaba con especial soltura en producciones de *background*, de espacios abiertos (**Ben-Hur**, **Horizontes de grandeza**, **La gran prueba**) en los que lucían con prestancia los formatos cinematográficos de la época. Pero al igual que su amigo y





coetáneo David Lean, el cineasta de origen alsaciano alternó estas grandes producciones que le granjearon prestigio mundial, con historias de corte intimista. Las coincidencias con Lean van más allá de este carácter dual y en la mayoría de los films de Wyler, nacidos a partir de obras teatrales o novelas con un fuerte componente psicológico, se centraría en el retrato femenino. La última etapa de Wyler, pues, retoma la complejidad del mundo interior de las mujeres que, debido a problemas de censura, quedaron un tanto cercenadas en sus respectivos planteamientos de base (**La loba**, **La carta**, **La señora Miniver** o **La heredera**), pero sin dejar por ello de ser excelentes piezas de orfebrería rodadas en un periodo de especial inspiración para el director judío.

Acompañado por la buena recepción crítica que obtuvo **La calumnia** (1961) —una puesta al día de **Esos tres** (1936)—, William Wyler se fijaría en la primera novela escrita por John Fowles (1926-2005), “El coleccionista”. Se trata de un material literario que explora en el universo femenino tan del gusto de Wyler hasta el punto que algunos analistas como Craig Clarke se refieren a la ópera prima de Fowles “*no tanto como la historia del coleccionista (Frederick) sino como la de la coleccionada (Miranda)*”.

(...) Por lugar y fecha de nacimiento, John Fowles (1926-2005) hubiera podido integrarse dentro de la generación de *los angry young men* de procedencia teatral y/o literaria, caso de su tocayo John Osborne, Shelagh Delaney, Harold Pinter o Alan Sillitoe, entre otros. Pero Fowles fue, en cierto sentido, un “alma libre”, un escritor ajeno a las corrientes literarias, en perenne disposición a confeccionar un corpus narrativo propio e inviolable. Sus años de docencia le servirían de rodaje para ir adquiriendo una disciplina de trabajo que le condujo a una necesidad casi “orgánica” por ir hilvanando historias producto de su fértil imaginación. El manuscrito titulado “El mago” supuso su primera piedra de toque literaria. No obstante, pasaría por delante, a efectos de edición, “El coleccionista” (1963). Una vez cumplimentado un texto de la extensión de “El mago” —fruto, en parte, de



sus experiencias vividas en suelo heleno en calidad de profesor—, en torno a las seiscientas páginas, Fowles creyó menester perfilar una obra más “sintética”, imaginando incluso que simplemente brindaría un relato corto a partir de una premisa cuyo eje conceptual gira en torno a la obsesión que siente un joven introspectivo por una estudiante de arte llamada *Miranda*. Empero, a medida que la escritura progresaba, Fowles articularía una pieza literaria de dimensiones standard, cercana a las trescientas páginas. (...) A mi juicio, ese carácter de culto al que ha quedado ligado “El coleccionista” no adquiere un pronunciamiento un tanto gratuito o vacío. Se trata de una obra que, pese a revelarse en algunos pasajes cierta bisoñez en su andamiaje narrativo, magnetiza al lector con una prosa que adquiere distintos “camuflajes” en función de esa alternancia de narradores que se dan cita en el texto. El uso de dos primeras personas —la de *Ferdinand Clegg* y la de *Miranda Grey*— propicia un grado de complejidad y sobre todo de osadía del que, a la postre, sale bien librado Fowles. En esa capacidad por transgredir las reglas narrativas Fowles se movería a sus anchas a partir de que cursara en la escritura de ficción y como ensayista *full time* allá por mediados los años sesenta, toda vez que la notable acogida dispensada a la adaptación cinematográfica de “El coleccionista” encendería el interés del 7º Arte por pasados —“El mago”— y futuros textos rubricados por este ex profesor de Lengua inglesa. Al respecto, el cómputo final no sería quizás el estimado por Fowles, pero al menos dos de sus obras literarias —“El coleccionista” y “La mujer del teniente francés”— se localizan en la tribuna de adaptaciones a la gran pantalla de la segunda mitad del siglo XX mejor valoradas por los especialistas y por el público en general. Para la primera, sin embargo, la resolución final de la novela se sometería a debate en el seno de la Columbia

Pictures, la *major* que adquirió los derechos de “The Collector” al poco de aparecer en librerías. Ese giro sorpresivo narrativo que, tirando de manual, debe implicar a la parte final de una película reglada dentro de ciertos parámetros de misterio, no se da en el escenario de la novela y de ahí que los productores buscaran el auxilio de varios guionistas que trabajaran por separado. En esta práctica habitual de la época, Terry Southern trazaría su propio camino con arreglo a adaptar la obra de su colega Fowles, aunque su contribución no se vio reflejada en los títulos de crédito.

Acomodado a la escena beatnik, verbigracia de diversos textos transgresores que firmaría desde finales de los años cincuenta hasta principios de los sesenta — entre otros, *El cristiano mágico* (1959) (...)— Terry Southern se mantuvo con buen ánimo dentro de la industria cinematográfica hasta que la balanza se decantaría más hacia los proyectos abortados que a los que cristalizaron. Además de una versión de “Lolita” que no prosperaría, el guion de **EL COLECCIONISTA** no acabaría encajando en los enunciados previstos por la cúpula de mando directivo de la Columbia. El caballo de batalla entre *tycons* y guionista no fue otro que su discutible final. A propósito, Southern razonaría que *“no me gustaba la idea de cambiar el final, debido a mi admiración que sentía por la novela de Fowles. Hasta escribí una carta al ‘London Times’ protestando por este cambio, y tuvo algún efecto en los productores, lo que me procuró una pequeña satisfacción. Luego dijeron: ‘Hemos estado pensándolo. Quizás el verdadero mensaje sea que el arte puede triunfar sobre un gilipollas como el coleccionista’. Después de dejar claro que es un sujeto de lo más desagradable, estúpido, odioso y despreciable, se me ocurrió hacer que ella escapara engañando al coleccionista gracias a su arte (la chica es estudiante de una escuela de arte) y que acabara por triunfar. Así que escribí un par de escenas en las que Samantha Eggar está trabajando en una escultura en “papier mâché” en su celda. Establecí una rutina en la cual Terence Stamp abría la puerta de esa habitación y*





se asomaba con mucho cuidado por miedo a que ella no intentara escapar (...). Él decía: 'Quiero que te pongas donde pueda verte desde el otro extremo de la habitación'. Ella fabrica un autorretrato en papier mâché tan bien acabado que lo engaña. Él abría la puerta y miraba al otro lado de la habitación y la veía a "ella" cuando en realidad ella estaba detrás de la puerta. Como la escultura estaba tan bien hecha, caía en la trampa. Era como una escena de Hitchcock. Luego ella cerraba la puerta con llave y lo encerraba en su antigua celda. Años después, la veíamos disfrutar de una merienda campestre en un día precioso (...). Luego la cámara retrocede y revela que están a pocos metros de distancia de la puerta de la celda". El escritor norteamericano apostillaría: "Para entonces, ellos habían retrocedido demasiado hacia la premisa original para poder utilizar el nuevo final que yo les proponía". Claro está, la circunstancia de que John Kohn se desdoblara en guionista y productor condicionaría sobremanera que Southern acabara siendo apartado del proyecto —con una compensación monetaria que jugaría a favor de aplacar cierto sentimiento de indignación y/o frustración—. Kohn consensuaría con Stanley Mann un libreto que, amén de ceñirse al desarrollo de la parte final existente en la novela de origen, se centraría en extraer el máximo partido de determinados bloques de la obra literaria, quedando aparcado, por ejemplo, todo ese universo que imagina *Miranda* durante su largo cautiverio y que ocupa la parte central del texto urdido por Fowles. Con ello, la historia se traza sobre un principio vector, haciendo hincapié en una visión más romántica exhibida en la gran pantalla de la que se refleja en la novela, en que un diario personal elaborado de puño y letra por *Miranda* lamina cualquier posibilidad de una vida en común, reglada como si se tratara de una pareja *ad hoc*, entre la joven y *Ferdinand*. El film realizado por William Wyler —una elección lógica si nos atenemos a su producción precedente, *La calumnia* (1961), y en especial, en un tenso drama que ocurre igualmente en un espacio cerrado, *Horas desesperadas* (1955)— juega con un cierto grado de ambigüedad, apoyándose en

una visión más “atractiva” del personaje central masculino —a partir de la entrada en el proyecto de Terence Stamp— que en la novela se adivina bastante poco agraciado y con un cuadro psicológico condicionado por una anterior vida en común con una tía que reprimía cada uno de sus actos, y una sobrina postrada en una silla de ruedas a causa de una severa enfermedad degenerativa. Esos aspectos psicológicos son soslayados en el texto fílmico —pocos datos trascienden al espectador sobre el pasado de ambos; en la novela Fowles se exhibe en detalles, “repartiendo” problemáticas familiares en ambos protagonistas—, creando una obra que trabaja de manera circular. En ese epílogo “impreso” por la cámara de Wyler con su habitual elegancia y precisión por el encuadre, se reconoce la literalidad del texto de Fowles, no así el grueso de los diálogos que repercutieron en el final *draft* de **EL COLECCIONISTA**, dispuestos para una dinámica esencialmente cinematográfica orientada para que el espectador fije su mirada en ese *tour de force* sostenido entre *Ferdinand* —al que en la novela se informa que su nombre verdadero es el de *Frederick*; asimismo ella le llama *Calibán* con un deje despectivo— y *Miranda*, el “objeto/sujeto” de deseo de un individuo cuyo tormento interior cobra proporciones shakespearianas, derivado de un núcleo familiar —la separación de sus padres, quedando al cargo de su tía— dinamitado cuando era un infante, y de su sentimiento de inferioridad para con esa clase de gente ociosa de la postmodernidad en los tiempos de los *happy sixties*. (...)

(...) En su traspaso a la pantalla cuatro años después de su publicación, **EL COLECCIONISTA** equilibraría el peso de él y ella, prescindiendo de aquellos elementos menos “cinematográficos” tales como el diario que escribe *Miranda* o las alusiones shakespearianas (*Frederick* prefiere que se dirijan a él por el nombre de *Ferdinand*, el personaje de “La tempestad”, manteniéndose en el guion, por el contrario, el de *Miranda*, hija de *Próspero*, en idéntica obra) que pudieran repercutir sobre la idea que, en realidad, el público se enfrentaba a una adaptación teatral. Una sensación que, en buena medida,



planea continuamente sobre el film de Wyler, más aún si cabe por su estructura en una serie de actos que van desgranando las debilidades de dos seres que invariablemente cambian sus puntos de vista, mudan sus caracteres como lo hacen las larvas que colecciona *Frederick* hasta alcanzar la edad adulta, desplegando sus alas con una infinidad de formas y colores. A diferencia de *La huella* (1972), que podría ser el referente más cercano al concepto “escénico” que descansa en el film de Wyler —inclusive, la aparición de un tercer personaje, el del vecino, un militar retirado (Maurice Dallimore) que se toma las atribuciones del agente de policía en la adaptación a cargo de Joseph L. Mankiewicz—, **EL COLECCIONISTA** ofrece un preciso estudio sobre el alma femenina. Es un film con una fuerte carga de sensualidad, descrita con un tacto extremo por parte de Wyler, sin recurrir a artificios y extrayendo de las miradas y de los gestos de ambos seres la mayor fuerza expresiva posible al servicio de una historia que, en manos de otro realizador, fácilmente hubiera podido caer en lo grotesco y en lo absurdo. Revisada al cabo de los años en **EL COLECCIONISTA**, una vez más, Wyler deja constancia de su maestría a la hora de colocar la cámara, de saber crear tensión entre los personajes a través de una sutil puesta en escena, confiando para la ocasión en dos intérpretes de nuevo cuño, Terence Stamp y Samantha Eggar —la visión de *Psique 59* (1964) fue determinante para ser ella la escogida—, que saldrían airoso en su primer gran reto ante las cámaras. No obstante, a mi entender, **EL COLECCIONISTA** no logra alcanzar un valor supremo, mayestático debido a la tendencia —ya advertida en títulos anteriores de su realizador— de apoyarse en exceso en los diálogos —el rostro de *Miranda* se superpone a una caja transparente que contiene unas mariposas disecadas mientras la chica refuerza con sus palabras lo que el espectador deduce por sí solo de esa composición— y de una inadecuada partitura a cargo de Maurice Jarre. Seguramente convencido por las excelencias de sus trabajos con David Lean (*Lawrence de Arabia* y *Doctor Zhivago*), sin olvidar su aportación al cine de Georges



Franju, Wyler debió darse cuenta, demasiado tarde, que la música compuesta por Jarre no había sido la mejor posible para un film que se situaría en los estertores de una andadura profesional prácticamente intachable. (...)

Texto (extractos):

Christian Aguilera, "El mundo secreto de Frederick Clegg", www.cinearchivo.net







Martes 31 enero 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

CÓMO ROBAR UN MILLÓN Y... (1966) EE.UU. 119 min.

Título Original.- How to steal a million.

Director.- William Wyler. **Argumento.-**

La relato "Venus rising" (1962) de George Bradshaw.

Guion.- Harry Kurnitz. **Fotografía.-** Charles Lang

(2.35:1 Panavision - DeLuxe). **Montaje.-**

Robert Swink. **Música.-** John (Johnny)

Williams. **Títulos de crédito.-** Phill

Norman. **Productor.-** Fred Kohlmar.

Producción.- World Wide Productions para

20th Century-Fox. **Intérpretes.-** Audrey

Hepburn (*Nicole Bonnet*), Peter O'Toole

(*Simon Dermott*), Eli Wallach (*Davis*

Leland), Hugh Griffith (*Charles Bonnet*),

Charles Boyer (*DeSolnay*), Fernand Gravey

(*Grammont*), Marcel Dalio (*sr. Paravideo*),

Bert Bertram (*Marcel*), Jacques Marin (*jefe*

guardia museo), Moustache (*guardia*),

Roger Tréville (*subastador*), Edward Malin

(*empleado de seguros*). **Estreno.-** (EE.UU.) julio 1966 / (España) octubre 1966.



versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 65 de la filmografía de William Wyler (de 67 como director)

Música de sala:

CÓMO ROBAR UN MILLÓN Y... (How to steal a million, 1966)

de William Wyler

Banda sonora original compuesta por **John Williams**

(...) En los 60, Wyler, que había empezado a trabajar en el cine de los años veinte, se empeñó en poner en práctica la idea de que era un director adaptable a los tiempos. (...) Y si en **El coleccionista** demostraba que los veteranos realizadores de Hollywood no eran indiferentes a las aportaciones lingüísticas de la Nouvelle Vague y el Free Cinema, los modelos sobre los que trabajó en **CÓMO ROBAR UN MILLÓN Y...** fueron las estéticas del *pop* y el *op art*, y la comedia sofisticada a lo **Charada** (no se trata de una fácil deducción inspirada por la presencia de Audrey Hepburn, siempre rodeada de Givenchy y de Cartier, o por el decorado parisino: el “desenvuelto” estilo narrativo, el *touch* musical a lo Mancini, ciertos encuadres, las características del personaje que interpreta Peter O’Toole, que hace pensar en Cary Grant -incluso el descubrimiento final de su auténtica personalidad ante el asombro de Audrey- y hasta un chiste sobre Hitchcock, lo corroboran). No era nuevo. En aquellos tiempos, los cineastas americanos tenían la mirada puesta en París, en **Charada** y en la comedia llamada “burbujeante” (en una escena, Hugh Griffith, papá de Audrey, bebe





champán y hace beber a su hija). Pero, se mire como se mire, el coqueteo de Wyler con la comedia sofisticada de los sesenta tenía un punto de forzado: no se olvide que la anterior comedia del realizador, **Vacaciones en Roma**, abrazaba la atmósfera popular apoyándose sobre el rechazo de la sofisticación. El ambiente de **CÓMO ROBAR UN MILLÓN Y ...** es el París de los aficionados a la pintura, de los museos, de los coches deportivos, de las terrazas, de las fiestas, de los salones del Ritz, de los americanos millonarios que van a comprar cuadros ... , un París en el que, por supuesto, los criados se llaman *Marcel* y los porteros *Armand*, y en el que los vestidos y los peinados de miss Hepburn y las referencias verbales a los ojos azules de Peter O'Toole tienen más importancia que la trama y los personajes; éstos se mueven por el mundo de las exposiciones y el coleccionismo de cuadros caros (ya se sabe que muchas personas aprecian los cuadros más por el dinero que se pide por ellos que por la obra en sí misma), y aquélla consiste en variaciones más o menos picarescas -tono *high society*, desde luego- sobre las falsificaciones pictóricas y escultóricas, que permiten a una cuadrilla de zánganos llevar una existencia de lujo a expensas de pintores y de escultores que no disfrutaron de nada más que de su talento. Wyler recuerda en dos o tres ocasiones que sabía adaptarse al lenguaje cinematográfico de los *sixties* y altera su narrativa con otros tantos zoom (...).

Texto (extractos):

José M^a Latorre, "Cómo robar un millón y...: la venus "de" Cellini", en sección "Última sesión", rev. Dirigido, julio 2001.

(...) Tras el éxito de **My Fair Lady**, Audrey se encontraba en el cénit de su carrera. Aunque ya había alcanzado las cotas más altas con las que una actriz podía soñar, y su caché era muy elevado, su siguiente oferta sería irrechazable. La 20th Century-Fox quería ponerla, de nuevo, a las órdenes del gran realizador William Wyler. Su pareja sería Peter O'Toole, uno de los actores más solicitados del momento. Y el reparto se completaría con nombres de la talla de Hugh Griffith, Charles Boyer y Eli Wallach. El marco sería París, una de sus ciudades preferidas. Y, por si fuera poco, su sueldo coincidiría con la cifra citada en el título de la película: **CÓMO ROBAR UN MILLÓN Y...** (...) La película está basada en una obra de George Bradshaw "Venus Rising". El rodaje comenzó en París sin que se hubiera llegado a un acuerdo sobre su título. Fueron muchos los que se manejaron, lo que, sin duda, terminó por confundir a unos y otros, y el resultado fue una elección poco convincente. Pero este detalle no influyó en el argumento, que era genial. Audrey se encontraba como pez en el agua en esta cinta. La comedia sofisticada era uno de sus fuertes, y le atraía la idea de volver a ser dirigida por su amigo Wyler. Además, el cocktail Audrey/París/Givenchy era una garantía de calidad. (...) Audrey estaba cansada de trabajar con actores como Cary Grant o Rex Harrison, mucho mayores que ella. Peter, sin embargo, era más joven, y vivía una situación personal similar a la suya.

También tenía una risa floja, que contagiaba la de Audrey, lo que provocó, en varias ocasiones, las iras del director: *"Era como si hubieran inhalado el gas de la risa. Y el*





problema es que ocurría en todas las escenas, y como casi siempre aparecían juntos...”, declaró William Wyler. Hay un momento del film, una vez iniciado el robo, que obligaba a ambos a compartir un espacio muy reducido. Tardó días en rodarse, ya que no había forma de evitar las carcajadas entre ellos. El pobre Wyler se desesperaba. Así, en otra secuencia en la que Peter no lograba concentrarse, debido a la presencia cercana de Audrey, ésta se vio obligada a abandonar el estudio. (...) O’Toole agradeció su paso a la comedia, así como la posibilidad de trabajar junto a un plantel de actores de tanta calidad. Admiraba a Audrey, y también quedó impresionado por la entereza de Charles Boyer: su hijo había fallecido poco antes de que tuviera que situarse frente a la cámara, y se trataba precisamente de una secuencia de humor. Unos y otros dudaban de su capacidad para realizarla, pero Boyer no defraudó. Según reconocería Peter O’Toole: *“Todos teníamos lágrimas en los ojos... Estuvo perfecto”*. O’Toole, al igual que actores como William Holden, arrastraba una merecida fama de bebedor. Y no solo la ratificó durante el rodaje de la película, sino que logró que Audrey interpretara una escena bajo los efectos del alcohol: *“Estábamos rodando exteriores en París cuando, de repente, cambió el tiempo y comenzó a hacer mucho frío. Audrey tenía que cruzar la calle y tomar un coche. La pobre criatura estaba congelada, así que la llevé a mi caravana y le di un buen trago de brandy. Le cambió la cara, y terminó la escena”*. El equipo de producción no olvidaría aquel momento, ya que, cuando Audrey arrancó el coche, lo hizo con tal ímpetu que atropelló a varios focos, arrastrando cables a su paso.



Lo que no resultó tan divertida fue la reacción de una parte de la prensa hacia la película. Bosley Crowther, del “New York Times”, habló de “decepción... *Todo es absurdo... El robo es una parodia de Topkapi*”. En la misma línea, la revista “Time” la tachó de “anticuada”. Pero no todas las opiniones fueron negativas. Hollis Alpert, del “Saturday Review”, escribió el siguiente comentario: “*Un viejo maestro, William Wyler ofrece suspense en **Cómo robar un millón y...** pero lo hace con habilidad y sentido del humor; siendo apoyado por el buen trabajo de Audrey Hepburn y Peter O’Toole.*” (...). Eli Wallach se incorporó al rodaje cuando éste ya había comenzado. La primera elección de Wyler había sido George C. Scott, pero fue expulsado por indisciplina. Y Wallach voló desde Nueva York, donde participaba en una producción de Broadway, sin perder un minuto. Este curioso actor, que alcanzaría fama internacional con su papel en **El bueno, el feo y el malo** (era el feo), también sucumbió a los encantos de Audrey, que supo adaptarse a su escasa estatura: “*Había una escena en que tenía que besarla, pero era bastante alta. Me miró, sonrió y dijo: “Me quitaré los zapatos; yo le respondí: ¡Te quiero, te quiero!, y rodamos la escena*”.

CÓMO ROBAR UN MILLÓN Y... es una buena película, divertida y elegante. El ritmo no decae en ningún momento, y la dirección de actores -como siempre ocurre con Wyler- es muy acertada. Su carácter perfeccionista no permitía descuidos. Ello provocaba la irritación de algunas estrellas; aunque luego todos participaban de sus éxitos, y querían volver a trabajar con él. Este film no es recordado como uno de sus más relevantes, pero tampoco tiene carencias. Solo le faltó algo de suerte. A veces, una película aparentemente insignificante puede llenar los cines; mientras otra, muy buena, pasa inadvertida. Ese

fue el caso de **CÓMO ROBAR UN MILLÓN Y...** gustó, pero no enamoró. Como había demostrado en **Desayuno con diamantes** y **Charada**, Audrey poseía un especial talento e inclinación hacia la comedia sofisticada, lo que le hacía disfrutar mucho con papeles como éste. Cuando se refugiaba en el género era para descansar de grandes desafíos como **Historia de una monja**, **La calumnia**, **My Fair Lady**, o **Sola en la oscuridad**, que exigían de ella una especial preparación, siempre superada con nota. En el caso de **CÓMO ROBAR UN MILLÓN Y...** el esfuerzo era menor; aunque no menos meritorio. A veces lo *“aparentemente sencillo”* puede resultar muy complicado. Quizá fuera este hecho el que provocara cierta hostilidad de la crítica hacia la película. Todo parecía demasiado perfecto: París, Wyler, Audrey, O’Toole, Wallach, Boyer, Givenchy, etc... Cuando se quiere criticar, a toda costa, a una obra, se termina buscando defectos donde no los hay. Y se acaba diciendo que algo es demasiado obvio o fácil. Pero en el cine, lo bueno nunca es evidente, y mucho menos, sencillo. También puede que la carrera de Wyler tuviera demasiados éxitos, lo que despertaba no pocas envidias y fobias. De cualquier modo, pronto volvería a tener otro con **Funny girl**.

Para Audrey, **CÓMO ROBAR UN MILLÓN Y...** supuso un entretenido y bien pagado descanso. Disfrutó del rodaje todo lo que pudo, como queda reflejado en el resultado final. Su relación con los demás actores fue excelente. Aparte de los ya nombrados Peter O’Toole, Eli Wallach y Charles Boyer, merece también una especial mención la magnífica labor desempeñada por el simpático Hugh Griffith. Después de recibir un Óscar al mejor actor de reparto por su caracterización del jeque árabe *Ilderim* en **Ben-Hur**, el genial actor británico volvería a apoderarse de la pantalla con cada una de sus apariciones.



CÓMO ROBAR UN MILLÓN Y... cierra el ciclo de colaboración entre Audrey Hepburn y William Wyler. Junto con Stanley Donen (con el que también rodó tres películas) fueron sus directores preferidos. Una actriz como Audrey podía escoger a sus realizadores, que encontraban en ella, muchas veces, la solución de sus problemas. No en vano, su nombre garantizó la viabilidad de muchos proyectos complejos. Su fuerte tirón en la taquilla le permitía ser selectiva, dejándose llevar por criterios personales a la hora de aceptar un determinado guion. Si tenía especial predilección por estos dos monstruos del celuloide era porque supieron lograr que se sintiera cómoda frente a la cámara. Prueba de ello es su siguiente película, **Dos en la carretera**, uno de los grandes éxitos de su carrera (...).

Texto (extractos):

Juan Tejero & José I. Cuenca, Audrey, cara de ángel, T&B Editores y Ediciones JC, 1998.









Viernes 3 febrero **21 h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

FUNNY GIRL (1968) EE.UU. 155 min.

Título Original.- Funny girl. **Director.-** William Wyler.
Argumento.- El musical homónimo (1964) de Isobel Lennart (guion), Jules Styne (música) y Bob Merrill (letra), sobre la vida de la comediente Fanny Brice.
Guion.- Isobel Lennart. **Fotografía.-** Harry Stradling Sr. (2.35:1 Panavision - Technicolor). **Montaje.-** William Sands y Maury Winetrobe (y Robert Swink). **Música.-** Jule Styne & Bob Merrill (canciones), Walter Scharf (música), Nelson Riddle y Jack Hayes (orquestración). **Coreografía.-** Herbert Ross. **Títulos de crédito.-** Wayne Fitzgerald. **Productor.-** Ray Stark. **Producción.-** Columbia Pictures - Rastar Productions. **Intérpretes.-** Barbra Streisand (*Fanny Brice*), Omar Sharif (*Nick Arnstein*), Kay Medford (*Rose Brice*), Anne Francis (*Georgia James*), Walter Pidgeon (*Florenz Ziegfeld*), Lee Allen (*Eddie Ryan*), Mae Questel (*sra. Strakosh*), Gerald Mohr (*Branca*), Frank Faylen (*Keeney*), Gertrude Flynn (*sra. O'Malley*), Penny Santon (*sra. Meeker*). **Estreno.-** (EE.UU.) septiembre 1968 / (España) septiembre 1969.



versión original en inglés con subtítulos en español

1 Óscar: Actriz principal

7 candidaturas:

*Película, Actriz de reparto (Kay Medford), Fotografía, Montaje,
Canción ("Funny Girl"), Música para un musical (Walter Scharf)
y Sonido (departamento sonido de la Columbia)*

Película nº 66 de la filmografía de William Wyler (de 67 como director)

Música de sala:

FUNNY GIRL (1968) de William Wyler

Banda sonora original compuesta por **Jule Styne & Bob Merrill**



(...) **FUNNY GIRL** sería el único musical dirigido por William Wyler en toda su carrera, dependiente de la eclosión del género en los años sesenta y que obligaba a mantener una serie de estándares, entre ellos una dilatada duración y una gravedad temática superior a la de las décadas anteriores. (...) Un largo travelling acompaña a Fanny Brice (Barbra Streisand) desde la fachada del teatro a una entrada lateral del mismo. Un travelling impecablemente realizado. Con un movimiento continuo que no admite divergencias, el cual concluye con una panorámica ascendente. Aquí ya no hay necesidad de experimentación. *“Con todos los recursos de un oficio que para él no tiene secretos, con todos los medios que el cine norteamericano emplea en las llamadas superproducciones, William Wyler redondea con **FUNNY GIRL** una película en extremo conservadora, por lo que se refiere a la forma, pero demostrativa de que ciertas leyes del espectáculo, consideradas por algunos anticuadas, siguen totalmente vigentes”*. Esto lo escribía Jaime Picas en 1969, cuando el estreno de **FUNNY GIRL** en España. Y no le falta razón. **FUNNY GIRL** constituye un soberbio espectáculo, un epatante *tour de force* que, además, posibilita la actuación de una de las personalidades más admirables y comunicativas del espectáculo cinematográfico: Barbra Streisand (...).

(...) Después de cumplimentar el que se postularía conforme a uno de sus títulos más exitosos y, a la par, ambiciosos, **Ben-Hur** (1959), William Wyler, parcialmente por razones de salud iría dilatando sus presencias en los créditos cinematográficos al punto que la década de los sesenta tan solo arrojaría un total de cinco cintas que vieron la luz en la gran pantalla. En contraste con la cerca de una veintena de films que rodó en los años treinta, la reducción de participaciones de William Wyler era más que acentuado y, a su vez, indicativo que las nuevas generaciones irían desplazando de manera paulatina a los realizadores nacidos (prácticamente) con el siglo XX. Con todo, el cineasta de origen

alsaciano estuvo a punto de abordar dos macroproyectos que, en virtud de lo acontecido, hubieran favorecido a dimensionar si cabe aún más su carácter legendario. Se trata de **Sonrisas y lágrimas** y **Patton**, sendos proyectos auspiciados por Darryl F. Zanuck que recayeron, en el apartado de dirección, en manos de Robert Wise y Franklin J. Schaffner, respectivamente. Desconocemos si entre las conversaciones que mantuvieron Zanuck y Wyler durante aquel periodo de evaluación de proyectos se colaría la anécdota elevada a categoría de amenaza, en el que el productor de la Fox tuvo que hacer frente a la denuncia interpuesta por Fanny Brice (1891-1951) al calor del estreno de **Rose of Washington Square** (1939). La cantante, cómica y bailarina del Ziegfeld Follies se mostraría dolida porque, según su perspectiva, la cinta en cuestión se “*inspiraba*” en su propia existencia personal y profesional, aunque la Fox se valdría del ardid de enmascarar la función cinematográfica cambiando el nombre y apellido de los personajes en liza. Para el estreno en el estado español una vez superada la Guerra Civil, los distribuidores hacían incluso más diáfana las analogías entre el film y la biografía de Brice al titularla **Es mi hombre**, acorde a la popular canción que la artista neoyorquina interpretaría en infinidad de ocasiones durante su etapa —de veinte años— bajo contrato con el reputado empresario Florenz Ziegfeld. A la postre, para evitar un alud de demandas, Fox pactaría eliminar algunos de los números musicales y, de esta manera, tratar de alejar la sombra de Brice sobre el personaje de *Rose Sargent* que encarna en pantalla Alice Faye.

Al igual que Faye al afrontar uno de sus mayores retos cinematográficos, Barbra Streisand contaría con veinticinco años cuando se colocó ante las cámaras para protagonizar al alter ego de *Rose Sargent*, esto es, Fanny Brice, en **FUNNY GIRL**. En principio, Sidney Lumet había sido el escogido por la Columbia para dirigirla, pero éste se desentendió del proyecto sabedor que Streisand difícilmente se amoldaría a sus requerimientos, además de quedar al descubierto su inexperiencia en el campo del musical. En función de su



cercanía con el proyecto —se casó con la única hija de Fanny Brice—, Ray Stark no cesaría en su empeño de ver grabado su nombre en pantalla en el espacio reservado al *produced by* de **FUNNY GIRL**, recabando para ello la colaboración del veterano William Wyler. Su entrada estuvo condicionada a la promesa de la Columbia para que su siguiente proyecto fuera la biografía sobre el general George S. Patton, de cuyo libreto se responsabilizaría Francis Coppola. Mayores quebraderos de cabeza comportaría el guion de **FUNNY GIRL**, sometido a numerosos borradores hasta que Wyler, quizás temeroso a que el proyecto se fuera postergando demasiado, aprobó el que rubricaría Isobel Lennart. Asimismo, en una decisión que asimismo podría lamentarse con el paso de los años, Wyler intercedió para que el egipcio Omar Shariff se colocara en la piel de *Nick Arnstein*, marido de Fanny y desencadenante de la principal línea dramática que irriga esta función de calado musical amparada por el rotundo éxito registrado a ambos lados del Atlántico, en Broadway y el West End londinense, donde la estrella de Barbra Streisand brillaría con intensidad.





En consonancia con **West Side Story** (1961), el musical que había sacudido los cimientos del género a principios de la década de los sesenta, la Columbia se proveyó de la participación de un “segundo” director centrado en las coreografías del mismo. En buena lid, Herbert Ross se mostraría en **FUNNY GIRL** el equivalente de Jerome Robbins, pero su aportación se vería “resentida” en los créditos, quedando confinado al puesto de “director de números musicales” en lugar de encabezar el film junto a Wyler. Por consiguiente, la aportación real de Wyler en **FUNNY GIRL** cabe sobre todo localizarla en la dirección de los intérpretes, especialmente Barbra Streisand en el que, en definitiva, acabaría revelándose un *one woman show* que tributaría de cara a la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas en forma de Oscar, compartido en el apartado de Mejor Actriz con Katharine Hepburn por su rol en **El león en invierno** (1968). Una decisión un tanto salomónica que, en cualquier caso, nadaría a favor de obra por lo que atañe a asentar los cimientos de una trayectoria profesional en la que el cine y la música se muestran conforme a vasos comunicantes. Merced a esa permeabilidad mostrada entre un medio y otro, la portentosa voz de Streisand en temas como “People” o “His love makes me beautiful” —extraídos del repertorio de canciones con letra y música de Jule Styne— siguen teniendo amparo en los discos, en las salas de concierto y en los shows televisivos (...). En 1975, el propio Herbert Ross dirigiría en **Funny Lady**, una especie de continuación con idéntica protatonista. (...).

Texto (extractos):

Christian Aguilera, Funny girl: an american girl, en www.cinearchivo.net

Joan Munsó Cabús, El cine musical de Hollywood, vol 2º 1945-1997, Film Ideal 2000, 1997.

Joaquín Vallet Rodrigo, “Sombras y luces: últimos proyectos”, en dossier “William Wyler, 2ª parte”, rev.

Dirigido, septiembre 2017.











Martes 7 febrero 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

NO SE COMPRA EL SILENCIO (1970) EE.UU. 103 min.

Título Original.- The liberation of L.B.Jones.
Director.- William Wyler. **Argumento.-** La novela "The liberation of Lord Byron Jones" (1965) de Jesse Hill Ford. **Guion.-** Jesse Hill Ford y Stirling Silliphant. **Fotografía.-** Robert Surtess (1.85:1 - Technicolor). **Montaje.-** Carl Kress. **Música.-** Elmer Bernstein. **Productor.-** A. Ronald Lubin. **Producción.-** Liberation Company para Columbia Pictures. **Intérpretes.-** Lee J. Cobb (*Oman Hedgepath*), Anthony Zerbe (*Willie Joe Worth*), Roscoe Lee Browne (*Lord Byron Jones*), Lola Falana (*Emma Jones*), Barbara Hershey (*Nella Mundine*), Lee Majors (*Steve Mundine*), Yaphet Kotto (*Sonny Boy Mosby*), Arch Johnson (*Stanley Bumpas*), Chill Wills (sr. *Ike*), Zara Cully (*Mama Lavern*), Dub Taylor (*el alcalde*), Fayard Nicholas (*Benny*), Joseph Attles (*Henry*), Lauren Jones (*Erleen*). **Estreno.-** (EE. UU.) marzo 1970 / (España) noviembre 1970.



versión original en inglés con subtítulos en español

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

Música de sala:

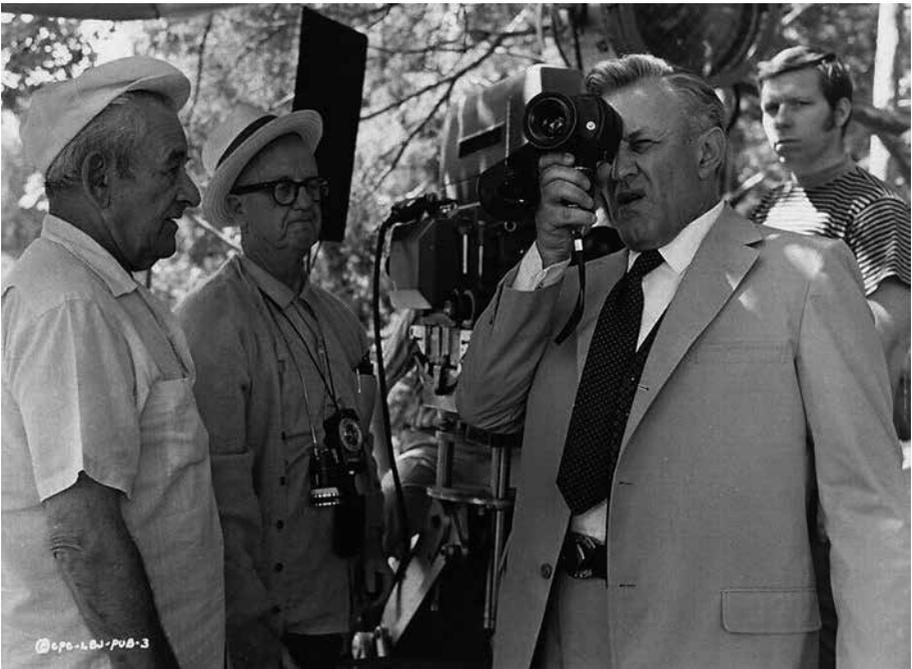
NO SE COMPRA EL SILENCIO (*The liberation of L. B. Jones*, 1970)

de William Wyler

Banda sonora original compuesta por Elmer Bernstein

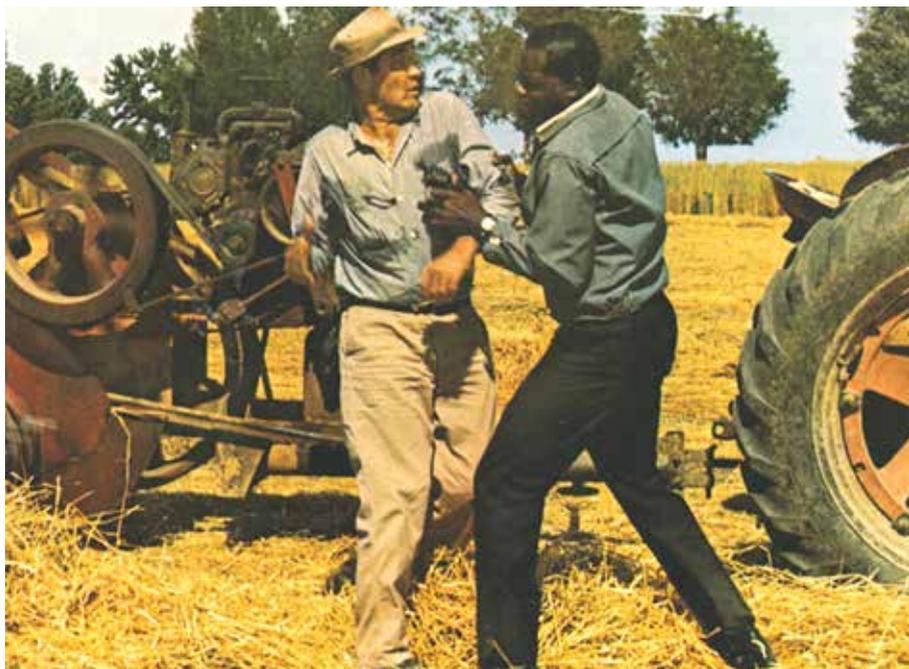
(...) La secuencia inicial de **NO SE COMPRA EL SILENCIO** se desarrolla durante el trayecto de un tren que se dirige a un pueblo de Tennessee; los planos concebidos por Wyler poseen idénticos rasgos de inmediatez a los materializados en **El coleccionista**, aunque la coyuntura sea completamente distinta. Impregnada de los estilemas que ya comenzaban a asentarse en la incipiente generación del Nuevo Hollywood, el tono sucio de las imágenes se relaciona con la exposición de un universo en el que impera la absoluta degradación de la condición humana, reflejada en esos planos de las zonas marginales de la localidad, vistas desde el tren en el que viajan los personajes. Así, Wyler aparentemente “actualiza” sus modos y maneras, ahondando en las claves formales de la coyuntura cinematográfica dominante. Pero únicamente debido a que las propias historias narradas demandan claramente estos derroteros. (...) **NO SE COMPRA EL SILENCIO**, última realización de William Wyler, es una película de estructura circular: comienza y acaba dentro de ese tren que, respectivamente, llega y se marcha de una pequeña ciudad del sur de Estados Unidos.

En ese tren viajan muchas personas, pero el relato se centra en tres: una pareja de recién casados, *Steve* (Lee Majors) y *Nella Mundine* (Barbara Hershey), y un joven negro, *Sonny Boy* (Yaphet Kotto); unos llegan con el propósito de establecerse allí y otro lleva el propósito de matar a un hombre blanco (una de las primeras cosas que se dicen de él es que lleva un revólver escondido dentro de una caja de puros “King Edward”); *Steve Mundine*, que estrena título de abogado, dispondrá de un despacho propio en el bufete





de su tío, *Oman Hedgepath* (Lee J. Cobb), y ocupará con su esposa una parte de la casa de éste, una típica mansión sureña con columnas blancas y escalinata en el vestíbulo, atendida por criados negros; *Sonny Boy* también es bien recibido por su familia pero, a diferencia de los *Mundine*, no habitará en una casa de lujo; el ambiente en el que vivirán unos es el de las mansiones, las calles y las plazas limpias y luminosas, mientras que el del otro es el ghetto de los negros. Al final, los tres personajes vuelven a reunirse en el tren que se aleja de la ciudad: la pareja se marcha porque no puede soportar la conducta racista de su tío, defensor de los privilegios de los blancos, y el otro ha llevado a cabo su propósito de quitar la vida al hombre al que quería matar. Sin embargo, en contra de lo que puede parecer, el peso del relato no recae sobre ellos sino sobre otro hombre de color, *Lord Byron Jones* (Roscoe Lee Browne), su esposa, *Emma* (Lola Falana), y el amante de ésta, un ayudante del sheriff local, *Willie Joe* (Anthony Zerbe). La trama, proveniente de una novela de Jesse Hill Ford, está bien urdida, en principio: enfrenta el pensamiento del abogado inexperto y el del experto por medio de la demanda de divorcio que presenta *Lord Byron Jones* contra *Emma*, de tal forma que el caso y sus ramificaciones van exponiendo una situación, un modo de vida profundamente arraigado en el sur de la nación estadounidense, basado en el racismo y en el abuso de poder. *Emma* no pensaba divorciarse porque se ha acostumbrado al dinero de su marido -propietario de un negocio que no conoce problemas de crisis: una funeraria, aunque, por supuesto, solo para negros- y no quiere prescindir de él; pero llega un momento en el que decide plantear también



ella el divorcio, lo cual podría echar por tierra el trabajo de su amante (¡el ayudante del sheriff, que además está casado, mantiene relaciones con una negra!). Lo más ingenioso, y también lo más ácido del relato, se encuentra en la forma de solucionar el problema: cuando *Willie Joe* asesina a *Lord Byron*, el poderoso *Hedgepath*, quien reconoce que “*éste no es un mundo ideal*”, se pasa por el forro la idea de la justicia y busca el modo de que el ayudante del sheriff no sea inculcado por el crimen, lo cual es una forma de reconocer que las leyes están hechas para poder ser manipuladas y pueden ir en contra de esa justicia a la que deberían ayudar a impartir. En el fondo, *Lord Byron Jones* es un ingenuo: olvida que en Tennessee, el estado donde se encuentra la ciudad donde viven, un negro siempre es un negro, aunque sea el más rico de la gente de color, y olvida, asimismo, que el amante de su esposa es blanco y representante de la ley. Tampoco *Hedgepath* está, en principio, decidido a aceptar ese caso (“*¿cómo puedo deshonrar a Willie Joe?; es un blanco*”, dirá). y si por fin lo hace es solo para complacer a su querido sobrino.

Es una lástima que **NO SE COMPRE EL SILENCIO** sorprendiera a Wyler en sus horas más bajas: el realizador se limita a desenmascarar con visible monotonía un flagrante caso de prepotencia y de racismo a través del conflicto conyugal de una pareja negra, a incidir en el viejo sofisma de que ni el dinero ni el poder (ni la conjunción de ambos) hacen la felicidad de nadie, y a exponer vaguedades sobre lo lícito y lo ilícito de la venganza que despiertan poco interés. Frente a escenas simples o efectistas (el asesinato de *L.B.* o el momento en que *Oman Hedgepath* mantiene un importante

diálogo con su sobrino en la tumbona de su jardín), e incluso mal resueltas, lo cual resulta sorprendente en un cineasta con la experiencia de Wyler (todas las escenas con *Emma*, quizá por culpa de la pésima interpretación de Lola Falana), hay una sola secuencia rodada con cierta imaginación: me refiero al montaje de planos cortos de una danzarina negra y de *L.B.* mirándola en contraplano con amarga expresión y un mudo mensaje en los ojos a propósito de la futilidad de la vida humana. Asimismo, de esta despedida cinematográfica de Wyler puede quedar para el recuerdo el personaje de una pobre mujer obsesionada, como la *Anfisa Andreyevna* de Leónidas Andreiev, por el féretro en el que será enterrada. (...)

(...) **NO SE COMPRA EL SILENCIO** surgió de querer aprovechar el reciente éxito de *En el calor de la noche* (*In the heat of the night*, Norman Jewison, 1967), circunstancia que pivota claramente por todo el conjunto a pesar de que, tanto argumental como temáticamente, discurren por distintos caminos. La explicitud de su mensaje y el subrayado de los momentos más violentos se erigen en forzadas concesiones a unos tiempos casi irreconocibles para alguien de la sutileza de William Wyler, concluyendo de forma injusta una trayectoria mecedora de otra finalización. (...) El último plano de la obra de William Wyler es un plano medio de *Sonny* sentado en un vagón del tren, con la mirada perdida mientras escucha el sonido de la cosechadora de maíz con la que ha matado a un hombre. Si tenemos en cuenta lo revelador que resulta el plano final en la filmografía de cualquier director, no cabe duda de que la obra de un cineasta del tamaño de Wyler merecía una mejor conclusión. Y no porque el film carezca de valor, sino por que no representa la caligrafía cinematográfica de su máximo responsable, tal y como los de *Siete mujeres* (*7 women*, John Ford, 1966) o *Río Lobo* (*Rio Lobo*, Howard Hawks, 1970), por ejemplo, sí llegan a sintetizar perfectamente los rasgos más personales de sus respectivos autores (...).



Texto (extractos):

Joaquín Vallet Rodrigo, “Sombras y luces: últimos proyectos”, en dossier “William Wyler, 2ª parte”,
rev. Dirigido, septiembre 2017.

José M^a Latorre, “No se compra el silencio: una historia del Profundo Sur”, en sección “Última
sesión”, rev. Dirigido, julio 2002.





WILLIAM WYLER

Wilhelm Weiller

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

FILMOGRAFÍA (como director)¹

- 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].
The square shooter [cortometraje].
Daze of the west [cortometraje].

¹ revista Dirigido, nº 480, septiembre 2017



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 **¿Heroe 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 John Sturges].
- 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*).





SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:
JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2023

AGRADECIMIENTOS:

RAMÓN REINA/MANDERLEY

IMPRENTA DEL ARCO

ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN, LOURDES GARCÍA
& ANA MARÍA ARAQUE)

OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)

REDES SOCIALES (ISABEL RUEDA & ANTONIO FERNÁNDEZ MORILLAS)

M^a JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

IN MEMORIAM

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,

ALFONSO ALCALÁ, JUAN CARLOS RODRÍGUEZ,

FRANCISCO FERNÁNDEZ & MARIANO MARESCA

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:

FACEBOOK, TWITTER

E INSTAGRAM

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

(1) **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 2009)

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)

Río Salvaje (*Wild River*, 1960)

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

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



(V) BILLY WILDER (enero-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)

Pérdición (*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)

Escurrir 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 cabalغان 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 (*Ossessione*, 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 / abril-mayo 2022 / enero-febrero 2023)

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)

Brigada 21 (*Detective story*, 1951)

Carrie (*Carrie*, 1952)

Vacaciones en Roma (*Roman holiday*, 1953)

Horas desesperadas (*Desperate hours*, 1955)

La gran prueba (*Friendly persuasion*, 1956)

Horizontes de grandeza (*The big country*, 1958)

Ben-Hur (*Ben-Hur*, 1959)

La calumnia (*The children's hour*, 1961)

El coleccionista (*The collector*, 1965)

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

Funny girl (*Funny girl*, 1968)

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



ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

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



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

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

**MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (y IV):
WILLIAM WYLER (y 4ª parte)**

ENERO-FEBRERO 2023