

51

# NOSFERATU



**John Huston**

Lectulandia

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de "Programación Nosferatu", sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: Alfred Hitchcock en Inglaterra. Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

**Lectulandia**

AA. VV.

**John Huston**

**Nosferatu - 51**

ePub r1.0

Titivillus 05.07.17

Título original: *John Huston*  
AA. VV., 2006  
Traducción: Bitez  
Fuentes iconográficas: Album  
Diseño de cubierta: Ytantos

Editor digital: Titivillus  
ePub base r1.2

---

**más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)**

---

# Vive y deja vivir

**Pablo Fernández**

*John Hustonen irudia beti inguratu izan da polimikaz betatako motoraren aspeaz. Ospe horren eurdun dira neuriri handi batean Cahiers eta Positif aldizkarietako kritikariak, baina baita zinemagilea bera ere, pelikula bihurtu baitzuen bere bizitza, pelikula onena ez beharbada baina, ziurrenez, bere jarraitzaileen ahotan gehien erabili izan dena.*



**A** buen seguro que a John Huston le trajeron sin cuidado las discusiones que, en torno al valor de su cine, surgieron en revistas francesas como *Positif* y *Cahiers* a principios de los años sesenta, en plena irrupción de “nuevas olas”. Tal vez aquello únicamente supuso el punto de arranque de un choque de opiniones que ha pervivido hasta nuestros días entre la crítica de cine, sustentado en la consideración de que Huston era sólo un mero ilustrador, funcional y discursivo (lo que, pese a errores notorios, nunca fue del todo cierto). Pues si por arte cinematográfico queremos entender tan sólo un despliegue de artificios estilísticos a la sombra de Orson Welles, claro está que en el cine de Huston no lo vamos a encontrar, antes bien descubriremos

una agradable sobriedad narrativa patente en los mejores momentos de su andadura cinematográfica. Y es que John Huston se diferenció de otros directores de su generación en la particularidad de que los acontecimientos y las aficiones de su vida cobraron mayor o igual relevancia que el cine que nos legó, por lo que no es extraño que, en ocasiones, le preocupara más la respuesta comercial de sus películas que su resultado artístico.

Tras un rápido vistazo a su filmografía, apreciamos filmes de dispar calidad, de los cuales al menos una veintena se mueven entre la excelencia, el interés o la relativa decepción<sup>[1]</sup>; en casi igual proporción que la obra de otros cineastas del momento no tan laureados como Huston pero de similar valía autoral. Sería el caso de otros artesanos sin “mundo interior” de la talla de Richard Fleischer, Robert Aldrich o Don Siegel (pertenecientes a la memorable generación de la violencia que brotó a principios de los cincuenta), los cuales bien podrían situarse al mismo nivel cualitativo que Huston, si bien desprovistos de la coartada intelectual que comporta una vida aventurera y novelesca como la del autor de la admirable **La carta del Kremlin** (*The Kremlin Letter*, 1970).

Situación que nos lleva a determinar que por aquel entonces, a la hora de juzgar sus películas, a Huston se le perdonaban errores que a otros nunca les habrían consentido, beneficiándole en este sentido la imagen de juerguista y aventurero que cultivó con esfuerzo durante toda su vida —arrollador espíritu aventurero que supo trasladar justamente a dos de sus indiscutibles obras mayores como **Moby Dick** (*Mohr Dick*, 1956) o **El hombre que pudo reinar** (*The Man Who Would Be King*, 1975)—; por no hablar de su amistad/coqueteo con famosos intelectuales de la época (el citado Orson Welles, Ernest Hemingway, James Agee, Truman Capote o Ray Bradbury), de su colaboración con legendarios intérpretes del Hollywood clásico (Monty Clift, Marilyn Monroe, Humphrey Bogart, Errol Flynn, Richard Burton), algunos de los cuales acarreaban fama de “malditos”, contribuyendo así a propagar aquella falaz opinión que situaba a Huston como el “cineasta del fracaso”, sobre todo a partir de la realización de la afamada **Vidas rebeldes** (*The Misfits*, 1961); o, finalmente, de su insistencia en adaptar clásicos de la literatura y el teatro americanos o europeos (valgan como ejemplos Herman Melville, Tennessee Williams, Rudyard Kipling o Malcolm Lowry).

De un modo similar al caso de Roman Polanski, paradigma del cineasta errante, quien dirigió magistralmente al director en **Chinatown** (*Chinatown*, 1974), Huston fue un trotamundos por decisión propia que durante buena parte de su existencia visitó México, Irlanda, Italia, París, Japón y África, por motivos profesionales o de simple placer. Conocido fue asimismo su gusto por la caza del zorro, del elefante y de todo aquello que se le pusiera a tiro, su debilidad por el juego y la bebida (a poder ser *whisky*, que compartía con amigos autodestructivos como los citados Bogart o Agee), su pasión por las mujeres (cinco matrimonios y diversos *affaires*, uno de ellos con la actriz Olivia de Havilland) o su afición por las carreras de caballos o el

coleccionismo de arte, por poner algunos de los infinitos ejemplos que perpetúan la mítica houstoniana.

## Vida de John Huston

De rostro curtido y moldeado a la manera de un astuto trampero de las montañas rocosas, no nos llama la atención, por tanto, que John Marcellus Huston naciese en Nevada (Missouri), un cinco de agosto de 1906, ni mucho menos que años después, en la década de los setenta, participase en la excelente **El hombre de una tierra salvaje** (*Man in the Wilderness*, 1971), de Richard C. Sarafian, en la cual un trampero perseguía a un capitán por las heladas tierras de Canadá.

Hijo del magnífico actor Walter Huston y de la periodista Reah Gore, John Huston tuvo una infancia inquieta durante la cual su abuela y su madre le inculcaron el placer por la lectura de los clásicos (marcándole en concreto el *Ulises* de James Joyce). A los dieciocho años abandona los estudios (puesto que invertía su tiempo en otros menesteres más arriesgados como fabricar pequeños artefactos explosivos con un atrevido amigo) y se casa a los veinte años con Dorothy Harvey, un amor de juventud con tendencias alcohólicas, de quien se divorciará años más tarde. Del mismo modo, se dedica a boxear de forma *amateur*, ganando algunos combates (“pero como llevaba algún tiempo sin practicar, recibí una paliza que me hizo comprender que mi porvenir no estaba en el boxeo”), experiencia que le sirvió tanto para escribir pequeños relatos sobre el sórdido mundo pugilístico (*Fool*, que publicó en la revista *American Mercury*), como para apuntalar y matizar numerosos aspectos de obras maestras como **Fat City (Ciudad dorada)** (*Fat City*, 1972).

Entre 1925 y 1930 se concentran numerosos hechos de su vida que van conformando su atractiva personalidad. Entre ellos destaca su tibio debut profesional como intérprete a los diecinueve años protagonizando dos obras de teatro en los escenarios de Broadway, *The Triumph of the Egg*, de Sherwood Anderson, y *Ruint*, de Hatcher Hughes (como anécdota curiosa, señalar que a la edad de tres años el pequeño John recita el poema *Yankee Doodle Dandy* en una representación de la compañía teatral de su padre). Decepcionado por su incursión teatral y traumatizado por la muerte de una mujer que atropella en un accidente automovilístico, Huston marcha a México gracias a una suma de dinero que le facilita su padre. Su primera visita al país azteca le conmociona profundamente, para bien y para mal (en especial le aterra la miseria de Veracruz), hasta el punto de que la etapa final de su vida transcurre plácidamente en Las Caletas (Puerto Vallarta), un pueblecito de pescadores próximo al lugar donde había rodado años antes la divertida y sensual **La noche de la iguana** (*The Night of the Iguana*, 1964), basada en una obra del misógino Tennessee Williams. Allí recibe clases de equitación por parte de un coronel del ejército, José Olimbrada, y acaba convirtiéndose en un excelente jinete, lo que le permite alistarse en el cuerpo de la caballería mexicana obteniendo el grado de “teniente *gringo*”, si bien permanece mayormente en el cuartel jugando a una variante de la ruleta rusa con alegre despreocupación.

A su vuelta a Estados Unidos estrena con éxito una obra de teatro de marionetas

que había escrito durante su estancia en México, *Frankie and Johnny*, y entre sus numerosos empleos de entonces figura el de corresponsal en la crónica negra del *New York Evening Graphic*, donde, a todo esto, no le tenían en mucha estima por su chapucera manera de investigar algunos casos... Sin embargo, el azar decide que su primer contacto con el cine se produzca en 1931 tras ser contratado como guionista por Samuel Goldwyn. Tras escribir algunos diálogos para una película protagonizada por su padre y dirigida por su futuro amigo y mentor William Wyler<sup>[2]</sup>, **La casa de la discordia** (*A House Divided*, 1931), el joven Huston parte hacia Londres con la sana intención de escribir algunos libretos para la Gaumont-British. Por desgracia la productora quiebra, y, tal como les ocurrirá a algunos de los futuros personajes de su cine, Huston debe luchar y sobrevivir, ya que acaba mendigando por los parques londinenses junto al director Edward L. Cahn. De este modo se dirige a París para aprender pintura al óleo y se lanza a la práctica del arte retratando turistas a la orilla del Sena. De regreso a Hollywood, Huston se casa por segunda vez con la irlandesa Lesley Black, al tiempo que vuelve a la escritura de guiones en la Warner Bros., solo o en colaboración. Con **Juarez** (William Dieterle, 1939), Huston se topa con los caprichos de una de las grandes estrellas del estudio, el experto en *biopics* Paul Muni, quien modifica el guión a su conveniencia, arruinando, según Huston, lo que pudo haber sido una gran película.



**El halcón maltés**

Entre sus mejores aportaciones como guionista de aquella época sobresalen dos: **El último refugio** (*High Sierra*, 1941), su segunda adaptación de una obra de William Riley Burnett<sup>[3]</sup>, y la patriótica **El sargento York** (*Sergeant York*, 1941), de Raoul Walsh y Howard Hawks, respectivamente. Y respecto a su opinión sobre el magnate que dirigía el estudio. Jack Warner, Huston dejó escrito: *“Tenía una graciosa ingenuidad infantil. Nunca se reprimía de decir lo que se le ocurriera; pareció que hablaba sin pensar lo que decía. Se le achacaba —y puede que hubiera algo de verdad en ello— que se hacía el tonto. Era cualquier cosa menos engreído, y parecía que siempre se estaba riendo de sí mismo, pero cuando se trataba de defender sus intereses se mostraba como un individuo cuerdo y astuto”*<sup>[4]</sup>.

De igual modo, aprovechándose de la cláusula del contrato en Warner que le autorizaba a dirigir una película, Huston se decanta para su debut por la negra **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1941), tercera y definitiva versión de la novela homónima de Dashiell Hammett, de la cual Huston calcó literalmente diálogos y estructura, desplegando asimismo una expresionista y cartesiana puesta en escena insólita en una serie B, amén de una excelente dirección de actores (destacando especialmente el para siempre languiano Peter Lorre y los teatrales Sidney

Greenstreet y Elisha Cook Jr.). Hoy por hoy significa una película intocable en su mítica aureola (no en vano, lanza al estrellato a Humphrey Bogart e instaura el *film noir*), sobre el cine se han vertido ríos de tinta, pero cuyo agotador énfasis verbal como principal defecto impide que hablemos de su mejor obra.

## ¿Por qué combatimos?

En pleno rodaje de **Across the Pacific** (1942), Huston se incorpora voluntariamente al ejército y participa en la contienda rodando una serie de documentales que se cuentan entre lo mejor de su carrera y que todavía hoy están por redescubrir. El primero, **Report from the Aleutians** (1943), pese a su indudable interés, reviste mayormente un carácter de exaltación patriótica, siendo los dos siguientes dignos de mayor atención: **San Pietro** (1945) y **Let There Be Light** (1945).

En cuanto a la gestación de **San Pietro**, Huston parte a Italia a fin de registrar la entrada de los aliados americanos en Roma. Tras una penosa estancia en Nápoles, el equipo de Huston acaba filmando los combates en el pueblo de San Pietro, durante los cuales se producen numerosas bajas. Debido a su furibundo antibelicismo el film es confiscado por los mandatarios del Pentágono, aunque más tarde acabará siendo apoyado por el general Marshall, quien asciende a Huston al grado de comandante mayor. Mención aparte merece una secuencia que fue suprimida a causa de su extrema crudeza expositiva. En ella Huston entrevista ante la cámara a diversos soldados interpe­lándoles acerca de sus motivos para la lucha. Momentos después el director inserta las voces de estos soldados expresando sus esperanzas y anhelos futuros acompañando las téticas imágenes del embolsar de sus cadáveres.

Por último, **Let There Be Light** está rodado en un centro de rehabilitación psiquiátrica para excombatientes trastornados por la neurosis. Fotografiada por el legendario operador Stanley Cortez y narrada por Walter Huston, el documental recoge de un modo sobrecogedor la convalecencia y el tratamiento de los desquiciados enfermos hasta su recuperación. Poco antes de iniciar el rodaje, alojado en un hotel de Nueva York, Huston había experimentado las secuelas psicológicas que deja tras de sí la guerra: *“No podía dormir. Me despertaba en mitad de la noche, daba vueltas en la cama durante un rato y luego, generalmente, me levantaba, me vestía y salía a dar un paseo o a tomar una copa. Había un apagón parcial (...), los periódicos informaban de un aumento de los atracos en Central Park. En mis paseos me encontraba deambulando por el parque con una pistola del 45 metida en la cintura del pantalón, y deseando secretamente que algún desventurado hijo de puta intentara asaltarme. De pronto comprendí lo que me sucedía. Emocionalmente yo seguía estando en Italia en zona de combate. No podía dormir porque no oía el fuego de la artillería. Durante meses había vivido con el ruido de la artillería como fondo, toda la noche, todas las noches. En Italia, cuando los cañones se detenían, uno se despertaba y escuchaba. Aquí los echaba de menos en mi sueño. Estaba sufriendo una forma suave de neurosis de ansiedad”*. Tal vez a partir de esa experiencia Huston se interesaría más por la aventura introspectiva y la complejidad de la mente humana, tal y como ponen de manifiesto tanto su aproximación en 1962 hacia la figura del padre del psicoanálisis como su prestigiosa y estilizada adaptación de Carson McCullers, **Reflejos en un ojo dorado** (*Reflections in a Golden Eye*, 1967).

## La caza de brujas

En 1946 se casa con la actriz Evelyn Keyes. Colabora igualmente en los guiones de las espléndidas **The Stranger** (Orson Welles, 1946) y **Forajidos** (*The Killers*; Robert Siodmak, 1946), basada esta última en el sucinto relato de Ernest Hemingway, al tiempo que pone en escena la obra *Huis clos*, del filósofo Jean-Paul Sartre, con quien años después el director trabajará en la preparación de **Freud (Pasión secreta)** (*Freud*, 1962), entregándole Sartre (cuyo desaliño a la hora de vestir, fealdad y extenuante locuacidad llamaron la atención del director) un manuscrito que daba para un film cercano a las cinco horas de duración, a todas luces infilmable.



Cayo Largo

A finales de los años cuarenta John Huston funda la productora Horizon Pictures junto a Sam Spiegel, al tiempo que rueda sus dos últimas películas para Warner con la presencia en el reparto de su querido amigo Humphrey Bogart. Inspirada en la novela de B. Traven, **El tesoro de Sierra madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948) resulta la primera obra aventurera del realizador y versa acerca de tres buscadores de oro en tierras mexicanas cegados por la codicia y la avaricia. Por su trabajo en este excelente film Walter Huston logra merecidamente el Oscar al mejor actor secundario del año, a la vez que John recibe dos Oscar en calidad de director y guionista. Por su parte, Bogart en cambio ofrece una interpretación algo afectada sobre todo en el

tercio final, lastrando el resultado de una obra que, pese a su tono enfático, brinda un magnífico final: ante la pérdida del oro, el personaje de Howard suelta una ruidosa carcajada, una burla de Huston hacia la futilidad de los sueños y el absurdo de la ambición humana (*“la risa en el desenlace es la liberación del instinto y la expresión de su mayor triunfo: han perdido el oro pero han conquistado su propia estima. Es optimista porque es probable que sigan buscando oro y, aunque no lo encuentren, la nueva aventura afianzará su dignidad”*).

Partiendo de la obra teatral de Maxwell Anderson, **Cayo Largo** (*Key Largo*, 1948) deviene un *film noir* opresivo y determinista, espléndidamente iluminado por el germano Karl Freund. De cierto trasfondo alegórico y social, al que no es ajeno la participación del inmediato director Richard Brooks en el guión, cabe destacar por encima de todo la imponente presencia de un Edward G. Robinson sublimando sus papeles de capo mafioso que había encarnado otrora para la Warner, así como las memorables prestaciones de Lionel Barrymore, Lauren Bacall y Claire Trevor (esta última ganadora del Oscar a la mejor actriz de reparto).

Hacia 1947 América y la industria hollywoodiense se ven asoladas por el anticomunismo respaldado por el senador Joseph McCarthy y sus acólitos. Durante este período, Huston contribuye a la defensa de la libertad de expresión creando el Comité de la Primera Enmienda junto con sus colegas William Wyler, el guionista Philip Dunne y Alexander Knox, a quienes se unen múltiples personalidades de la Meca del cine (Judy Garland, Edward G. Robinson, Gene Kelly, Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Burt Lancaster, Billy Wilder...). Este Comité será recordado mayormente por su Marcha sobre Washington, actividad que salía en defensa de los llamados “Diez de Hollywood” citados a declarar por el Comité de Actividades Antiamericanas, el cual les acusaba de mantener supuestas posturas totalitarias y subversivas. En su libro de memorias Huston relata con exactitud las delirantes actitudes de ciertos colegas delatores: *“Un ambiente general de histeria y culpabilidad se extendió por la industria a medida que continuaban las investigaciones. En un esfuerzo por salvar sus carreras, la gente acudía en masa para ser testigos ‘amistosos’ dando nombres de personas que ellos pensaban que podrían ser comunistas... o, en otras palabras, de personas a las que ellos deseaban poner en una lista negra. (...) Lewis ‘Milly’ Milestone —el director de **Sin novedad en el frente** (All Quiet on the Western Front, 1930)— había sido acusado por Sam Wood de ser comunista. Sam Wood también era un director de gran reputación pero era un anticomunista rabioso. La mejor manera de describir su actitud es recordar que en su lecho de muerte hizo un testamento dejándole a su hija la mayor parte de su finca... siempre y cuando no resultara ser comunista. Sospecho que Sam estaba ligeramente trastornado”*. Asqueado y entristecido por esta situación, John Huston no tarda en alejarse de Hollywood, marchándose a vivir a Irlanda tras el rodaje del académico *biopic* sobre el pintor impresionista Toulouse-Lautrec, **Moulin Rouge** (*Moulin Rouge*, 1952).

En 1950 fallece Walter Huston y ese mismo año John contrae matrimonio con Ricky Soma. Fichado por la Metro para hacer dos películas, Huston se saca de la manga una de las mejores obras del cine negro, **La jungla de asfalto** (*The Asphalt Jungle*, 1950), quintaesencia del cine sobre atracos perfectos, escrita por Ben Maddow partiendo de la novela negra de uno de sus escritores predilectos, W. R. Burnett. Como de costumbre, el reparto reúne a excelentes intérpretes muy ajustados en sus roles de delincuentes denotados: Sterling Hayden, Louis Calhern, James Whitmore y el gran secundario Sam Jaffe en la piel de un curtido gánster a quien le acaba jugando una mala pasada su pasión y debilidad por mirar a lolitas. Ha pasado justamente a la historia del cine la lírica imagen final del pistolero Dix (Sterling Hayden), quien, moribundo y rodeado de caballos, alejado de la corrupción urbana, parece tendido en la tierra que le vio nacer.



Marcha sobre Whashington

## Amigos apasionados, amigos desesperados

Por otro lado, la vida de John Huston estuvo estrechamente ligada a una serie de artistas cuyo *modus vivendi*, pensamiento y moral marcaron sobremanera la personalidad y andadura vital del director. Nos referimos a gente como Ernest Hemingway (de quien en 1957 Huston intentó llevar a la pantalla su novela *Adiós a las armas*) o el crítico de cine James Agee. Tal y como cuenta Carlos F. Heredero en su entusiasta estudio sobre el realizador, “*la relación entre Huston y Hemingway va aún más allá y traspasa los límites de la amistad para entrar en el terreno de la identificación*”<sup>[5]</sup>. Huston y el quisquilloso Hemingway habían sido presentados en Cuba por el guionista Peter Viertel durante la ardua confección del guión de **Éramos desconocidos** (*We Were Strangers*, 1949). A partir de entonces ambos compartieron amistad y numerosas aficiones como el boxeo y la pesca. No en vano Huston se encontraba con el escritor poco antes de que se suicidara: “*En una situación como la de Hemingway (estaba perdiendo la razón) espero que apretaría el gatillo. Me decepcionaría a mí mismo si no lo hiciese*”.

En cuanto a su relación y amistad con el perspicaz novelista y crítico de cine James Agee (recordado por sus *Escritos sobre cine*), ambos se conocieron una vez acabada la guerra con motivo de un elogioso artículo sobre el realizador que Agee había publicado en la revista *Life* y que Huston había agradecido enormemente. Tras la dolorosa experiencia de la maldita y bella **The Red Badge of Courage** (1951), Huston decide llevar a la pantalla la novela *La Reina de África*, de C. S. Forester, enfocando la adaptación como un divertimento de carácter menor, y para ello no duda en solicitar los servicios de Agee, en palabras del realizador, “*el mejor crítico de cine del país*”, para secundarle en el libreto. Fumador y bebedor compulsivo, durante el rodaje Agee sufre un ataque al corazón que le retira del proyecto a su pesar (el guión lo concluye Peter Viertel, que luego plasmará el rodaje en su novela *Cazador blanco, corazón negro*). Agee hace caso omiso a las sugerencias de los médicos de terminar de una vez por todas con ese acelerado ritmo de vida. Hombre íntegro y sensible, Agee muere cuatro años después a la edad de 46 años. Y se despide con esta visceral *boutade*: “*Tengo el derecho, incluso la obligación, de escribir y joder tanto y de la manera que pueda y quiera, incluso si con ello acorto mi vida o me mato*”<sup>[6]</sup>.



**La Reina de África**

Inesperadamente **La Reina de África** (*The African Queen*, 1951) se transforma con el paso del tiempo en una de las obras más famosas y populares de la historia del cine, de la que generalmente se suele recordar el conflictivo rodaje en tierras africanas, donde prácticamente todo el equipo contrajo enfermedades, menos los borrachos Bogart y Huston, cómo no. A pesar de las excelentes intervenciones de Bogart y Katharine Hepburn, la película contiene una serie de elementos en torno a la lucha de sexos a los que, probablemente, el gran Howard Hawks hubiera sacado mayor partido. A finales de los años cincuenta Huston brindaría una excelente variación sobre el tema de una pareja aislada en la subvalorada **Sólo Dios lo sabe** (*Heaven Knows, Mr. Allison*, 1957), con Robert Mitchum y Deborah Kerr en los roles de un cabo y una monja conviviendo, en un arrecife del Pacífico, rodeados de soldados japoneses durante la Segunda Guerra Mundial.



Moby Dick

## Años de esplendor

En 1953 Huston requiere los servicios de Truman Capote en una de sus más extrañas y deslavazadas películas, **La burla del diablo** (*Heat The Devil*, 1953), brindando unos sutiles diálogos que resultan lo mejor de un film que, con todo, disfruta de cierto culto entre algunos sectores cinéfilos. Ahora bien, al comenzar el rodaje en Nápoles todavía no existe un guión acabado, teniendo que rescribirlo cada día el propio Capote, único de los componentes que poseía una idea más o menos clara del argumento. Así las cosas, Huston intenta legitimar la (in)voluntaria autoparodia de su cine reuniendo a una *troupe* de viejos conocidos en el desorientado reparto: un ajado Bogart en su último papel con Huston, y dos secundarios, Peter Lorre y Robert Morley, que remiten en su caracterización a ciertos personajes de **El halcón maltés**.



Los que no perdonan

A continuación, en 1956, Huston y el escritor Ray Bradbury acometen una meritoria adaptación del *Moby Dick* de Herman Melville. El director consideraba **Moby Dick** como una de sus mejores películas ya que en cierto modo había conseguido plasmar el trasfondo filosófico presente en la novela: “*Moby Dick* es una gran blasfemia (...). Ahab, su protagonista, es un hombre que odia a Dios y que ve en la ballena blanca la máscara pérfida del pretendido creador del mundo. Ha

*comprendido la impostura de Dios, al que considera un asesino, un atormentador de los hombres que goza con su sufrimiento, y en consecuencia considera que la primera obligación de la especie humana es acabar con él. Y consagra toda su vida y sus esfuerzos en su intento de conseguirlo. (...) Y siempre serán necesarios nuevos Ahab que persigan a la Ballena Blanca a lo largo de los siglos hasta conseguir borrarla de la faz de la tierra y, sobre todo, de los pensamientos de los hombres”<sup>[7]</sup>.*

Como refuerzo a este interesante planteamiento, Huston despliega en esta ocasión una fuerza narrativa y un barroquismo visual inusuales en su cine, dando cabida a lo onírico y lo telúrico con singular destreza. Ímpetu visual que acaso fuera estimulado por la contribución de Orson Welles en un breve cometido encarnando al reverendo Mapple al inicio del film. Por último, debe recordarse asimismo la imagen icónica de un espléndido Gregory Peck como el obsesivo y colérico capitán Ahab, caracterizado de un modo que recuerda poderosamente a Abraham Lincoln...

## Cadáveres ambulantes

Al enfilear la década de los sesenta, Huston propone la extraña y excelente **Los que no perdonan** (*The Unforgiven*, 1960), su primera incursión en el *western* a partir de un argumento de Ben Maddow, guionista de **La jungla de asfalto**. El título original de la cinta significa realmente “los no perdonados” y remite de sopetón al magistral *western* que Clint Eastwood rodó a principios de los noventa. **Sin perdón** (*Unforgiven*, 1992), lo cual nos permite señalar de pasada la innegable influencia que ha ejercido la obra de Huston en el cine de Eastwood, cuya prueba más ilustrativa y palmaria es la recreación del rodaje de **La Reina de África** que Eastwood llevó a cabo en su film **Cazador blanco, corazón negro** (*White Hunter, Black Heart*, 1990), donde el actor y director interpreta a un trasunto del propio Huston reproduciendo muy bien la conducta excéntrica del realizador.

Pero si hay un film que ha pasado a la historia por razones extracinematográficas ese es **Vidas rebeldes**, drama sobre *cowboys* desplazados en un Oeste crepuscular y contemporáneo, protagonizado por tres estrellas de Hollywood en el otoño de sus vidas: Marilyn Monroe, Clark Gable y Montgomery Clift. El dramaturgo Arthur Miller escribió el guión con el propósito de salvar su matrimonio con Marilyn Monroe, entonces en crisis. El rodaje se interrumpe en tres ocasiones debido a la adicción a los somníferos de la estrella femenina (que poco después acabarán con su vida), disparando el presupuesto de la producción, el cual, para colmo de males, estaba siendo despilfarrado por Huston en el casino del hotel donde se alojaban en Reno. A pesar de la sensación de libertad y lirismo que Huston procura infundir al bloque final a través de la simbología de los caballos desplazándose por las vastas llanuras (bellamente captadas por el fotógrafo Russell Metty), visto hoy el film resulta algo sobrevalorado y discursivo, puesto que los personajes a veces parecen marionetas al servicio de la transmisión de un concepto, y ello resta intensidad dramática al conjunto, perjudicado por un forzoso y brusco *happy end* que traiciona el sentido del film.

## La otra cara de América

Ecléctico e inquieto, durante los años setenta John Huston permanece en activo con esa mezcla de desidia escéptica y genialidad intermitente que presidió su filmografía, a diferencia de otros maestros del Hollywood clásico, quienes, pese a su resistencia e independencia autoral, son incapaces de hacer frente mediante sus intransferibles universos a un panorama regido fundamentalmente por poderosas compañías cinematográficas ajenas al arte del Cine. Es el caso del gran Orson Welles y su inacabada **The Other Side of the Wind** (1970-76), en la cual Huston interviene incorporando a un veterano director que vuelve a ponerse detrás de las cámaras para realizar un film acorde con los tiempos. En palabras de Orson Welles: “*Trata sobre un director cabrón y pagado de sí mismo, que se adueña de las personas para crear y que al final las destruye. Es sobre nosotros, John. Es un film sobre nosotros*”<sup>[8]</sup>.



Vidas rebeldes

En 1972, once años después de rodar **Vidas rebeldes**, contando Huston 66 años, se produce el esperado *come back* del director al cine norteamericano, sorprendiendo a propios y extraños por el arrojo y la audacia con que filma una de sus obras mayores, **Fat City (Ciudad dorada)**, un duro y desencantado retrato del inmovilismo vital de dos boxeadores en busca del tiempo perdido, Billy (Stacy Keach) y Ernie (Jeff Bridges), los cuales malviven a duras penas en una desolada y decadente

localidad californiana ahogando sus ilusiones frustradas en un trago de *whisky*, en la ocasional compañía de alguna buscona o bien en combates amañados que no conducen a la gloria pues lo disputan fracasados. En definición de José Luis Guarnier el film entraña *“el más maduro, perspicaz e inteligente retrato de ese personaje mítico de la cultura norteamericana, el loser, visto por fin sin tópicos, sin paternalismo, sin infección sentimental, que diría Luis Buñuel”*<sup>[9]</sup>. Un conciso tratado sobre la soledad y la incomunicación y un magnífico retrato de personajes, como ilustra la última secuencia del film (magníficamente iluminada por el gran Conrad L. Hall), en la que Billy y Ernie se reencuentran en un tugurio y sus mediocres vidas parecen proyectarse y reflejarse en la decrepita figura de un camarero, como si vislumbraran su papel en la vida, pues, en acertada reflexión de Carlos Losilla, *“la vida consiste en eso: en tener sueños, olvidarlos, emparejarse, trabajar y envejecer. O en tener sueños, olvidarlos, recuperarlos, volverlos a perder y envejecer. O en pasar el tiempo intentando encender un cigarrillo. Porque esta es una película sobre la materia misma de la que esta hecha el tiempo de nuestra existencia. Sobre un cineasta que envejece, se mira en el espejo de la juventud y se ve a sí mismo, en la plenitud de la creatividad y el declive de sus fuerzas”*<sup>[10]</sup>.

En 1975 Huston consigue llevar a cabo la adaptación de un relato de Kipling que veinte años atrás estuvo a punto de filmar con Bogart y Clark Cable como protagonistas. **El hombre que pudo reinar** es la última gran aventura del Cine, provista de un grato clasicismo que nunca más comparecerá en las sucesivas incursiones aventureras de Hollywood. Encabezando el reparto, Huston contó con dos inmejorables y carismáticos intérpretes, Sean Connery y Michael Caine, para narrar el periplo que a finales del siglo XIX emprenden dos exsargentos del Imperio Británico transmutados en alocados picaros y obstinados en recorrer las tierras de Kafiristán con objeto de enriquecerse. Como bien señala Diego Faraone<sup>[11]</sup> la complacencia imperialista del original literario es atemperada por Huston y su coguionista Gladys Hill al evidenciar irónicamente el afán expoliador de los dos protagonistas, a tono con la mentalidad colonialista de la época. Del mismo modo, la conclusión es de lo mejor del cine de Huston: así, la perdición de Danny radicará en la blasfemia de haber osado suplantar a Dios (conmovera su muerte en el puente entonando una canción y precipitándose al abismo). Y su compañero Peachy deambulará con el signo putrefacto del fracaso (la cabeza de su amigo muerto), aunque con la innegable sensación de haber rozado la inmortalidad. **El hombre que pudo reinar** constituye una recia e inolvidable película para los que han educado su mirada con el gran cine de los años setenta, una obra que aúna derrotismo y lucidez, humor y desencanto, con plena armonía.



El honor de los Prizzi

A instancias del productor y guionista Michael Fitzgerald, Huston se despide de la década con un encargo, la pesimista y *bizarra* **Sangre sabia** (*Wise Blood / Die Weisheit des Blutes*, 1979), adaptación de una novela de la escritora católica Flannery O'Connor que entronca y exagera la dureza de **Fat City (Ciudad dorada)**. Aquí asistimos a las desventuras de un reprimido y desquiciado excombatiente de la Segunda Guerra Mundial que se dispone a predicar una suerte de “iglesia sin Cristo” en un Sur estadounidense atroz y desahuciado, captado por Huston con lente deformante e irónica y con la inestimable ayuda de un formidable elenco actoral: Brad Dourif, Ned Beatty y Harry Dean Stanton.

## Epílogo: Y la nieve cae sobre los vivos y los muertos

Finalmente, a mediados de los ochenta el director logra llevar a la gran pantalla **Bajo el volcán** (*Under the Volcano*, 1984), una personal pero frustrada traslación de la intraducible novela de uno de los escritores preferidos del realizador, Malcolm Lowry, quien había despertado la curiosidad de cineastas como Luis Buñuel, Paul Leduc, Jules Dassin o Joseph Losey que acabaron echándose atrás por la dificultad de plasmar los monólogos interiores del alcoholizado y desengañado cónsul Geoffrey Finnin en tortuosa búsqueda de su identidad (encarnado en el film de Huston por un magnífico Albert Finney).

Dos años después, el viejo de Missouri obtiene un moderado éxito crítico gracias a la estimable **El honor de los Prizzi** (*Prizzi's Honor*, 1985), una esperpéntica sátira sobre la Mafia con la cual su hija Anjelica es galardonada con el Óscar a la mejor actriz de reparto, proporcionando a Huston la seguridad necesaria para abordar uno de sus proyectos más queridos, que esta vez sí le sale bien: **Dublinese** (**Los muertos**) (*The Dead*, 1987), fiel y apasionante adaptación del memorable relato de su admirado James Joyce titulado *Los muertos*. Con ochenta y un años a cuestas, postrado en una silla de ruedas y permanentemente conectado a una bombona de oxígeno a causa de un enfisema pulmonar, el director nos obsequia una pieza de cámara extremadamente sutil y respetuosa, rebosante de humanidad y vitalismo, que borra de un plumazo el ingrato recuerdo de descalabros pasados: **Phobia** (*Phobia*, 1980), **Evasión o victoria** (*Victory*, 1981) o **Annie** (*Annie*, 1981). En este extraordinario “testamento” rodado en un estudio construido a las afueras de Los Angeles, Huston (apoyado por la melancólica música del veterano Alex North y el guión de su hijo Tony) nos habla en voz baja de la nostalgia del pasado, poniendo de relieve la secreta convivencia de la muerte entre los vivos, destapando la inutilidad de las convenciones burguesas del Dublin de principios de siglo, personificadas en el viejo y borracho Dan O’Brown, cegado por un vanidoso alarde de erudición, pero incapaz de hacer frente al implacable paso del tiempo.

En una de sus últimas entrevistas concedidas a Waldemar Verdugo Fuentes en un descanso de rodaje, Huston confesaba que le preocupaba el futuro, “*aunque este ya no me pertenezca. Tengo la sensación de que vivimos en el mundo como si viviéramos en el Titanic, esta sensación me embarga. Se refleja en estos sets, que son exactamente como me siento yo ahora: ordené que construyeran algo que no durara mucho, algo que desaparecerá cuando hayamos terminado de filmar. Esta cercanía a la muerte que me ha traído esta enfermedad no me permite abandonar esa idea miserable de que debemos desaparecer irremediablemente*”.

Poco después de concluir **Dublinese** (**Los muertos**), el viejo león, el vitalista irredento, el eterno *bon vivant*, abandona este mundo sin poder ver su testamento, suscribiendo así las palabras finales de Gabriel en *Los muertos*: “*Mejor pasar temerariamente a ese otro mundo en plena gloria de una pasión, que decaer y ajarse*”.

*funestamente con la edad”.*

# Entre líneas anda el juego

**José María Latorre**

*Hustonek beti izan zuen literatura euskarri bere ibilbide profesionalean. Izan ere, egin zituen pelikulen ehuneko laurogeita hamarra baino gehiago oso idazle anitzek sortutako garaian, baina baita irakurtzeko zuen zaletasuna ere, lekurik ezohikoenetan pantailarako argumentuak aurkitzeko gai izanik.*



**El halcón maltés**

## 1

**D**ejando de lado el terreno de los documentales de guerra, de los treinta y tres largometrajes y un episodio de otro que rodó John Huston en algo más de cuarenta años, veintisiete tienen una base literaria, ya sea una novela, un cuento o una obra teatral. No es, desde luego, un pequeño porcentaje ni un dato a desdeñar como

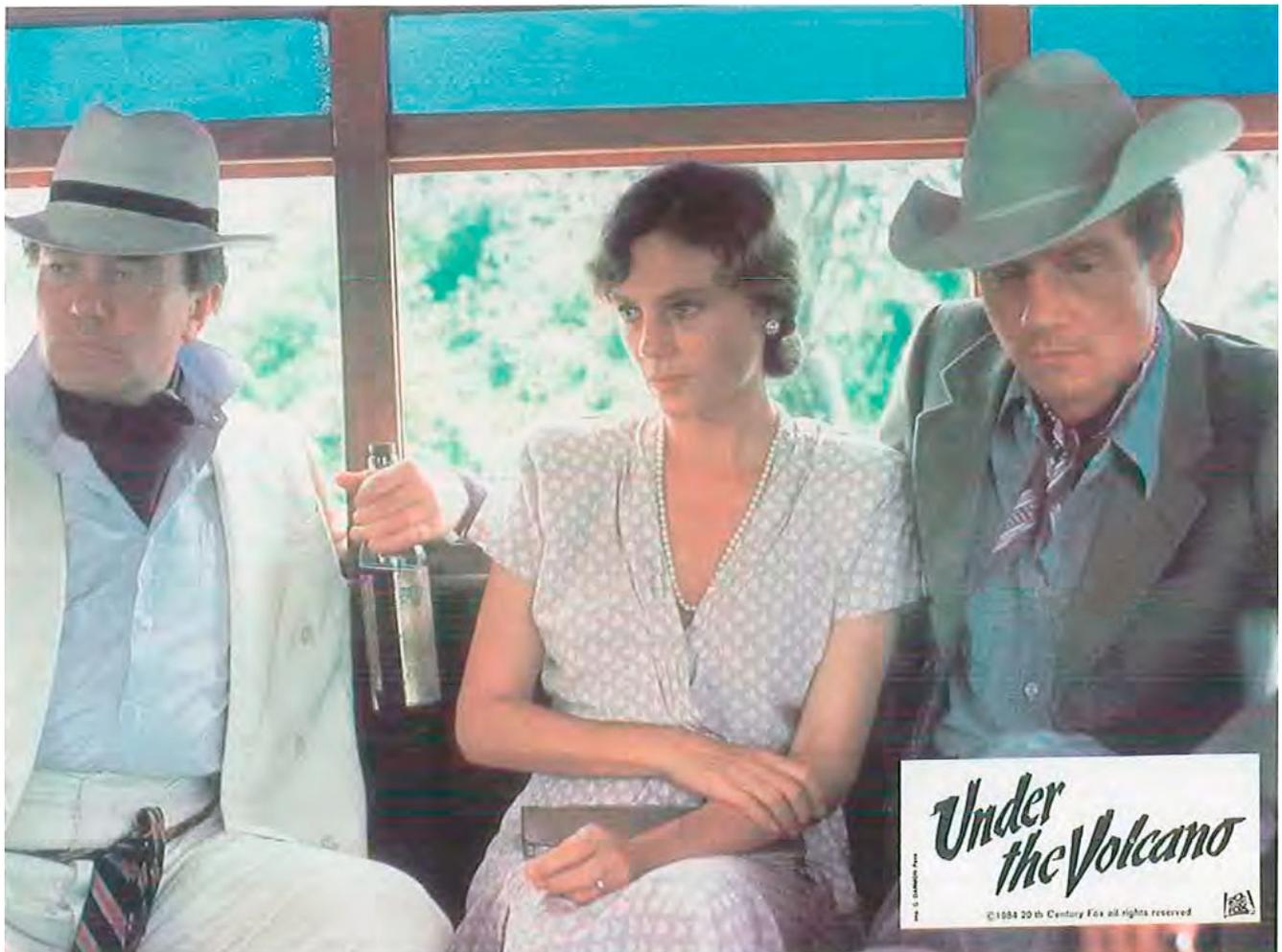
anecdótico, por más que se sea poco o nada amigo de la literatura (especie que, lamentablemente, abunda). De los otros siete, uno remite a la Biblia, el llamado Libro de los Libros, que para muchos es una de las más apasionantes obras de aventuras jamás escrita, otro a un serial (**Across the Pacific**, 1942), otro a un popular musical de Broadway —**Annie** (*Annie*, 1981)— y el resto parte de guiones originales —**Vidas rebeldes** (*The Misfits*, 1961), **Freud (Pasión secreta)** (*Freud*, 1962), **Phobia** (*Phobia*, 1980) y **Evasión o victoria** (*Victory*, 1981)—, si bien la labor creativa de conocidos literatos en algunos de estos (de Jean-Paul Sartre a Arthur Miller) los vincula asimismo con la pretensión que tenía Huston de disponer, siempre que podía hacerlo, de un apoyo literario mediante la ayuda de un escritor más o menos prestigioso en la bolsa cultural.

Por supuesto, no todas las novelas, cuentos u obras teatrales de las que partió tenían el mismo interés. No es lo mismo Herman Melville que Ellen Glasgow, ni Carson McCullers que Charles Shaw, ni B. Traven que Ellis St. Joseph, ni Maxwell Anderson que Davey Haggarth, ni Flannery O'Connor que Hans Koningsberger; ni Rudyard Kipling tiene nada que ver con Philip McDonald, ni Dashiell Hammett con Romain Gary, ni William Riley Burnett con Tennessee Williams, ni Stephen Crane con Alan LeMay, ni James Joyce con Ian Fleming, ni Malcolm Lowry con C. S. Forester. Sin embargo, todos ellos (y otros) se encuentran detrás de alguna película rodada por Huston. Si hubiera que admitir que uno de los rasgos que distinguen a un autor, aparte de su estilo personal, es su interés por el tratamiento de determinados temas, sería difícil buscarlos en Huston, dada la dispersión de éstos a lo largo de su filmografía y su estilo por lo general impersonal, más próximo a la funcionalidad narrativa practicada en el cine norteamericano de los años dorados que al interés por buscar un lenguaje propio. Empero, nadie debe molestarse. Se podría considerar que Huston fue un buen lector (es sabido que mintió en muchas cosas, pero me gustaría creer que no en eso), lo cual le llevó a adaptar novelas, cuentos y obras de teatro que le agradaban, o en las que reconocía su pensamiento, o con las que se identificaba como ser humano: así, por ejemplo, en la lucha contra la idea de la divinidad en **Moby Dick** (*Moby Dick*, 1956), o en el ánimo libertario de B. Traven —**El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948)—, o en la mirada antimilitarista de **Reflejos en un ojo dorado** (*Reflections in a Golden Eye*, 1967), o en el cinismo exhibicionista de **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1941), o en la dureza con que aparece tratado el mundo boxístico en **Fat City (Ciudad dorada)** (*Fat City*, 1972) o incluso en la consideración de la existencia como juego —**El último de la lista** (*The List of Adrian Messenger*, 1963)— y en el nihilismo de **La carta del Kremlin** (*The Kremlin Letter*, 1970). Vistos de esta manera, los filmes de Huston serían cine de autor por delegación, realizados por alguien que en apariencia buscaba con cuidado qué obras deseaba adaptar (a veces ilustrar, en ocasiones reducir y, otras, extraerles el mayor partido posible..., pero eso ya es otra historia).

Si el cine de Huston sigue planteando hoy una cuestión curiosa, más allá del

interés que puedan tener varios de sus filmes, es tratar de analizar cómo un cineasta que carecía de estilo propio y que confiaba el logro de una película al interés de los temas y a las ideas que exponía en ella (heredados, además: Huston y sus guionistas se empeñaban, eso sí, en destacar o en poner en evidencia las que más les interesaban), llegó a ser considerado un autor. Otra cuestión diferente sería si merece la pena seguir debatiendo hoy la idea de la autoría cinematográfica en el viejo Hollywood. Pero me temo que sobre eso continúan pesando equívocos y lugares comunes, que algún día habría que estudiar con detenimiento y que no se resuelven sólo acumulando datos y testimonios sobre los métodos de trabajo en los años de los grandes estudios. También sería otra cosa explicar, a propósito en este caso del cine de Huston, qué ventajas intelectuales y estímulos creativos se han logrado sustituyendo la lectura de las obras originales por el visionado de los filmes, o qué se oculta debajo de ello. Eso nos acercaría al mundo reductor del *Reader's Digest* y podría llevar a descubrir, por ejemplo, que *Moby Dick* es una novela, como tantas otras, más citada que leída o a enterarse de que algunos aficionados que, al menos por una vez, intentaron leer una de las obras más famosas llevadas al cine por Huston, *Bajo el volcán*, no pudieron acabarla por su (confesada: conozco al menos un caso) dificultad para enterarse de lo que leían a causa de la complejidad de la estructura y el lenguaje. Por supuesto, nadie puede pretender que el espectador de una película (ni incluso un crítico) deba leer forzosamente el libro adaptado, pues sería una tarea casi imposible, dado que la mayor parte de los filmes parten de una obra previa. Y, aplicándolo a Huston, se puede entender (quizá sea injusto) que la lectura de las obras que dieron origen a **Como ella sola** (*In This Our Life*, 1942), **Moulin Rouge** (*Moulin Rouge*, 1952), **La burla del diablo** (*Beat the Devil*, 1953), **El bárbaro y la geisha** (*The Barbarian and the Geisha*, 1958) o **Sólo Dios lo sabe** (*Heaven Knows, Mr. Allison*, 1957) despierten poco interés en cualquiera, pero también creo que toda persona con un mínimo de preocupación cultural (y vuelvo a incluir a los críticos) debería leer las que dieron lugar a **El tesoro de Sierra Madre**, **The Red Badge of Courage** (1951), **Moby Dick**, **La noche de la iguana** (*The Night of the Iguana*, 1964), **Reflejos en un ojo dorado**, **El hombre que pudo reinar** (*The Man Who Would Be King*, 1975), **Sangre sabia** (*Wise Blood / Die Weisheit des Blutes*, 1979) o **Dublínenses (Los muertos)** (*The Dead*, 1987), no sólo por ser excelentes sino también porque gracias a ello quizás entenderían mejor el sentido de las adaptaciones y podrían dar al autor lo que pertenece al autor y al adaptador lo que es obra de este.

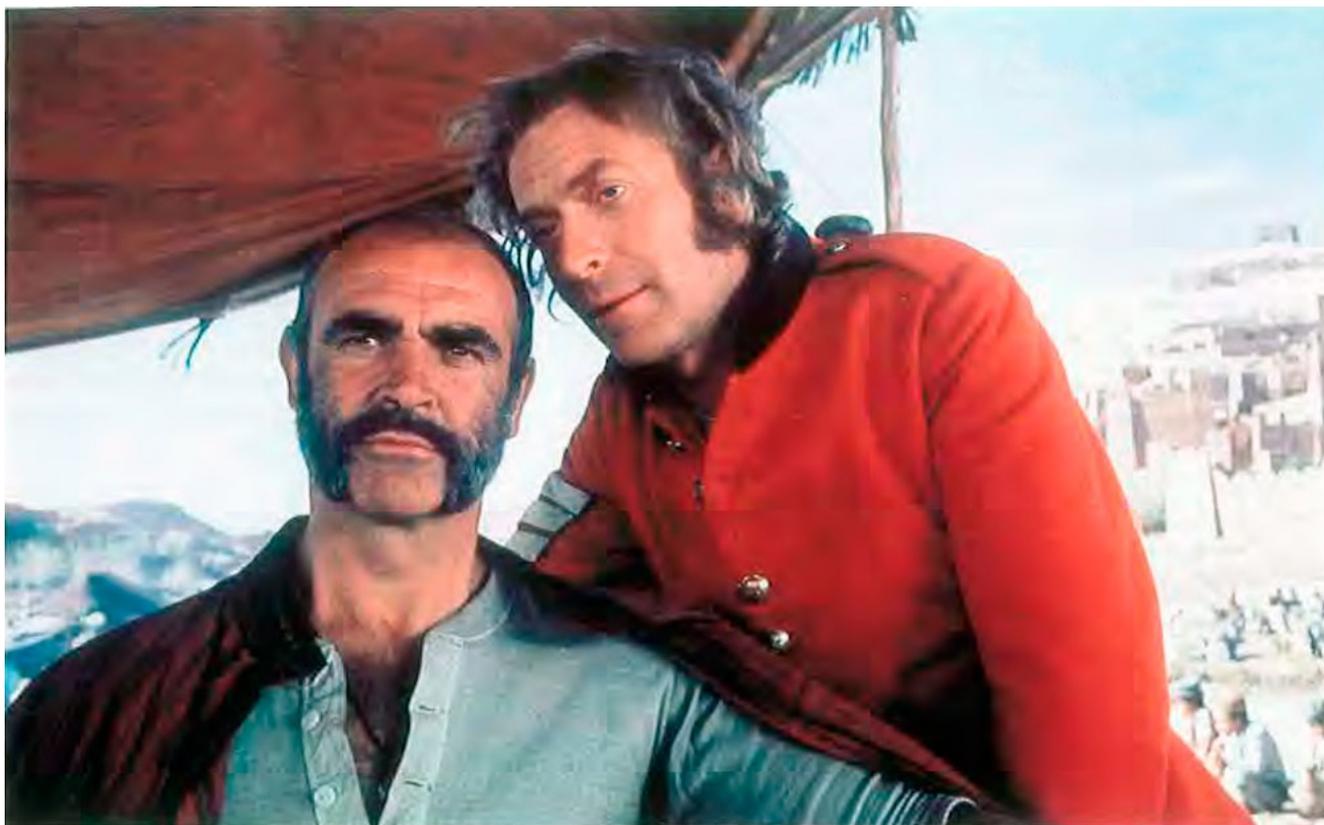
Una posible primera conclusión: si Huston, como he apuntado, buscaba en sus lecturas temas, personajes y situaciones con los que se identificara o que le interesaran para llevar al cine —aunque sólo fuera para pasar unos días bien pagados en África: **Las raíces del ciclo** (*The Roots of Heaven*, 1958)—, habría estado proponiendo desde el inicio de su filmografía algo así como un catálogo de aprovechamiento de lecturas de obras ajenas con el propósito de divulgarlas o para transmitir a los demás su entusiasmo. Nada que objetar. Aceptándolo así, Huston podría ser considerado un autor por su elección de temas y, acaso, destacado por la mirada que vertía sobre ellos a la hora de exponerlos, jugando también con el punto de vista, lo cual no deja de ser el principio básico de todo cineasta que se haya planteado con seriedad su oficio. En principio, eso no tendría nada que ver con el interés literario de las obras adaptadas (estoy seguro de que **Bajo el volcán** debía de ser una de las novelas preferidas de Huston, y sin embargo el film es penoso); más bien creo que los resultados alcanzados por Huston estuvieron siempre en función de las facilidades o dificultades que ofrecía cada obra para ser adaptada con un lenguaje, el visual, que no es el literario, es decir, la palabra escrita. *Bajo el volcán* y *Sangre sabia* son dos novelas que se prestan poco: la de Malcolm Lowry alcanza su sentido en el denso monólogo interior de su personaje principal, el cónsul; en cuanto a la de Flannery O'Connor, más sencilla en apariencia, la anécdota o la trama nunca llega a ser demasiado importante, igual que sucede en los cuentos de la autora (de ahí que ésta recuperase para su novela unos cuentos que había publicado anteriormente: su inclusión no resultaba forzada e incluso estaban en armonía con ella), y destaca por la habilidad de la escritora para describir un paisaje físico como proyección de un paisaje moral. En el mismo orden de cosas, *El halcón maltés* resultó fácil de trasladar al cine (de hecho se puede considerar que el guión del film era la propia novela de Dashiell Hammett), dado que el estilo del escritor, el cual incluye, por supuesto, los diálogos, posee unas propiedades visuales difíciles de encontrar en Lowry, y dado asimismo que la anécdota, o la trama, se apoya sobre acciones bien visibles, cómodas de ofrecer en un equivalente visual, mientras que en *El tesoro de Sierra Madre*, de Traven, el discurso forma parte de la acción (eso permite potenciar el sentido de la aventura), y en *Moby Dick*, de Herman Melville, o en *Reflejos en un ojo dorado*, de Carson McCullers, la complejidad del fondo coincide con la transparencia del aparato externo, lo cual exige un equilibrio más difícil de lograr. Y John Huston, quien siempre se mostró más interesado por poner en primer término el discurso de las obras adaptadas que por crear un lenguaje cinematográfico propio o por tender un puente de comunicación entre la literatura y el cine, entre palabra e imagen, a menudo se contentó con aquello.



**Bajo el volcán**

Pero las cosas no son tan sencillas, y creo que en el cine de Huston apareció lo que suele germinar en la mente de todos los buenos lectores: la mezcla de tantas novelas, relatos y obras teatrales dio lugar a una cierta contaminación y a interrelaciones, no de formatos (una de las cosas que se debe reconocer a este cineasta es que siempre supo cuál era el terreno en que se movía, y en sus filmes teatrales no existen contaminaciones novelescas, y a la inversa), sino de estilos, temas y autores. Es decir, a medida que transcurrían los años, resultaba hasta cierto punto fácil encontrar en la adaptación de Huston de la obra de un autor concreto, sea quien fuere, algunos esbozos, descripciones, ideas y temas que no habrían desentonado en las adaptaciones anteriores de autores diferentes, sin que eso llamara la atención más que a un experto (por poner un ejemplo fácil, es como si un adaptador de Chéjov dejara filtrar en su trabajo algo de la personalidad de Andreiev, o el pensamiento de Camus se hiciera notar en una adaptación de Maurois); eso dio lugar a un curioso paisaje de lector que, lógicamente, tenía más que ver con la personalidad del cineasta que con el proyecto de trazar un mapa literario que fuera un reflejo de sus gustos e intereses (salvando las distancias, hubo algo de ello en el extraordinario film que rodó Louis Malle a partir de *Fuego fatuo*, de Drieu La Rochelle: el personaje era el creado por el escritor, pero se reconocían en él algunos elementos de la literatura francesa

posterior).



**El hombre que pudo reinar**

Alguien escribió hace mucho tiempo que la cultura no es tanto eso que se va aprendiendo y memorizando, cuanto lo que en cada persona queda como poso, como légamo, aunque a menudo sea inconscientemente: queda lo que debe quedar, concluía. Algo así se fue haciendo notar en el cine de Huston, lo cual equivale a decir en las adaptaciones de Huston (para las cuales, no hay que olvidarlo, contó con frecuencia con la ayuda de buenos escritores; él, que comenzó su carrera en el cine escribiendo guiones, era consciente de la importancia de poder disponer como punto de partida de una buena base escrita). Tomando como muestra **El hombre que pudo reinar**, y aunque lo mejor del film está heredado directamente del relato de Kipling, en los personajes de Daniel Dravot y Peachy Carnehan se advierten actitudes que no habrían desentonado en los buscadores de oro de **El tesoro de Sierra Madre**, ni en los escépticos espías de **La carta del Kremlin**, ni en los antiguos boxeadores de **Fat City (Ciudad dorada)** enfrentados a la evidencia de la nada existencial. El trabajo de Huston concluyó con la adaptación de uno de los cuentos de *Dublineses* y, o *Gente de Dublín*, de James Joyce, *Los muertos* (una obra del período en que el escritor, según dijo Cyril Connolly, estaba empeñado en su rebelión contra los corifeos académicos y la literatura de la clase dominante), entregando una película que no es tanto una reflexión sobre la decrepitud física y la muerte, cuanto una tentativa de componer un lienzo petrificado en el tiempo y en el espacio en el que tengan cabida los vivos y los muertos (¿los personajes de los anteriores filmes rodados por Huston, confinados

aquí a la abstracción?), lo leído, lo olvidado y lo asimilado.

Una posible segunda conclusión. Carlos Losilla expuso muy bien una idea sobre Huston como adaptador en un breve y sustancioso artículo publicado en la revista *Dirigido por* (número 345): “*No hay que ver la larga sucesión de escritores estadounidenses adaptados por Huston como un gran mosaico de la América de su tiempo. Nada más lejos de su intención que el retrato naturalista o la crónica histórica. Para él, si existe un camino que conduce de Dashiell Hammett a Richard Condon es el de la progresiva deformación de la realidad que convierte al impasible detective privado de **El halcón maltés** en los gánsteres esperpénticos de **El honor de los Prizzi** (Prizzi’s Honor, 1985)*”. Es una admirable manera de ver y explicar a Huston como un casi constante adaptador de literatura norteamericana, que permite dar entrada aquí a algunas sugerencias. Huston no era un cineasta reflexivo y creo, con Carlos, que estaba lejos de una intención programática: es probable que sus elecciones fueran surgiendo incluso por azar. Pero sí hay algo cierto: consciente o inconscientemente, Huston fue trazando un panorama, vertido a imágenes, de cierta literatura estadounidense, que comienza con la alegoría y el esplendor de Herman Melville (y, por lo tanto, se remonta hasta Emerson y Hawthorne) y acaba con los días de hojalata de Richard Condon, el cual dio como resultado una pequeña lección de historia. Otra forma de ser un autor, por elecciones. El retrato final obtenido es el del propio Huston. Sin embargo, y hablando siempre en líneas generales, en esas elecciones y en esos autores concurren varios puntos.

Resulta difícil imaginar a Huston al frente de una adaptación de novelas de Philip Roth, Saul Bellow, Bernard Malamud, John Updike o J. D. Salinger (ya no digo escritores más experimentales como Robert Coover, Thomas Pynchon, Paul West, Gilbert Sorrentino o William Gass): su marco de acción preferente se localizaba en los escritores vitalistas obsesionados por la duda y por la idea de la autodestrucción, entre los cuales figuran los autores de la llamada generación perdida y algunos practicantes de la novela negra. Por eso no me extraña que adaptara también a un autor más reciente como Leonard Gardner, ejemplo de cómo, a pesar del control y la censura económica de las editoriales, el nihilismo llegó a transmitirse a la Norteamérica de los talleres de escritura (que han acabado creando el paisaje más uniforme, deprimente y poco creativo que ha conocido la literatura de los Estados Unidos a lo largo del siglo veinte: la mayor parte de los escritores surgidos de ellas parecen el mismo o la misma, aunque en las portadas de los libros figuren nombres diferentes; la estructura y la escritura son como una herencia de una novela a otra, o de un cuento a otro). Es probable que, si la edad y la salud se lo hubieran permitido, Huston habría llegado a poner sus ojos sobre la demoledora obra de Cormac McCarthy, si bien le habría costado mostrarse tan irónico como solía. Pero esto es sólo una divagación.

Cuando Huston se sentía directamente afectado por el discurso, o por uno de los discursos de la obra que adaptaba, es decir, cuando no se trataba de un film de trámite, solía mostrarse más ingenioso, aunque sólo fuera para llamar la atención sobre su sentido. En esos casos se hallan los mejores momentos de su cine, por la fuerza que llegan a tener. Tomo el ejemplo canónico de **Moby Dick**. En este film está la forma en que Ahab (Gregory Peck) transmite a sus hombres su obsesión personal con el objetivo de unir a todos en la idea de la feroz persecución de la ballena blanca. Se trata de un rito, de una ceremonia expresada en tres fases; para empezar, Ahab, con su vehemencia, consigue arrancar el juramento de los marineros en un momento de absoluta fidelidad a las páginas de Melville (“*Que Dios acabe con nosotros si nosotros no acabamos con Moby Dick. ¡Muerte a Moby Dick! ¡Dios nos dé caza a todos si no damos caza a Moby Dick hasta matarla!*”); en la segunda fase, Ahab clava en un palo de cubierta ante todos una moneda de oro, la cual ofrece a quien sea el primero en avistar a la Ballena Blanca, con lo que despierta la codicia, la idolatría del metal precioso (la moneda no llega a ser mostrada en primer plano, pero permanece visible dentro del encuadre); en la tercera, el capitán y los suyos beben ron en una jarra metálica que se van pasando de unos a otros, en una actitud que hace pensar en la ceremonia cristiana de la comunión, y, a su término, los oficiales cruzan sus lanzas a petición de Ahab, quien las agarra con gesto solemne por el centro cruzado.



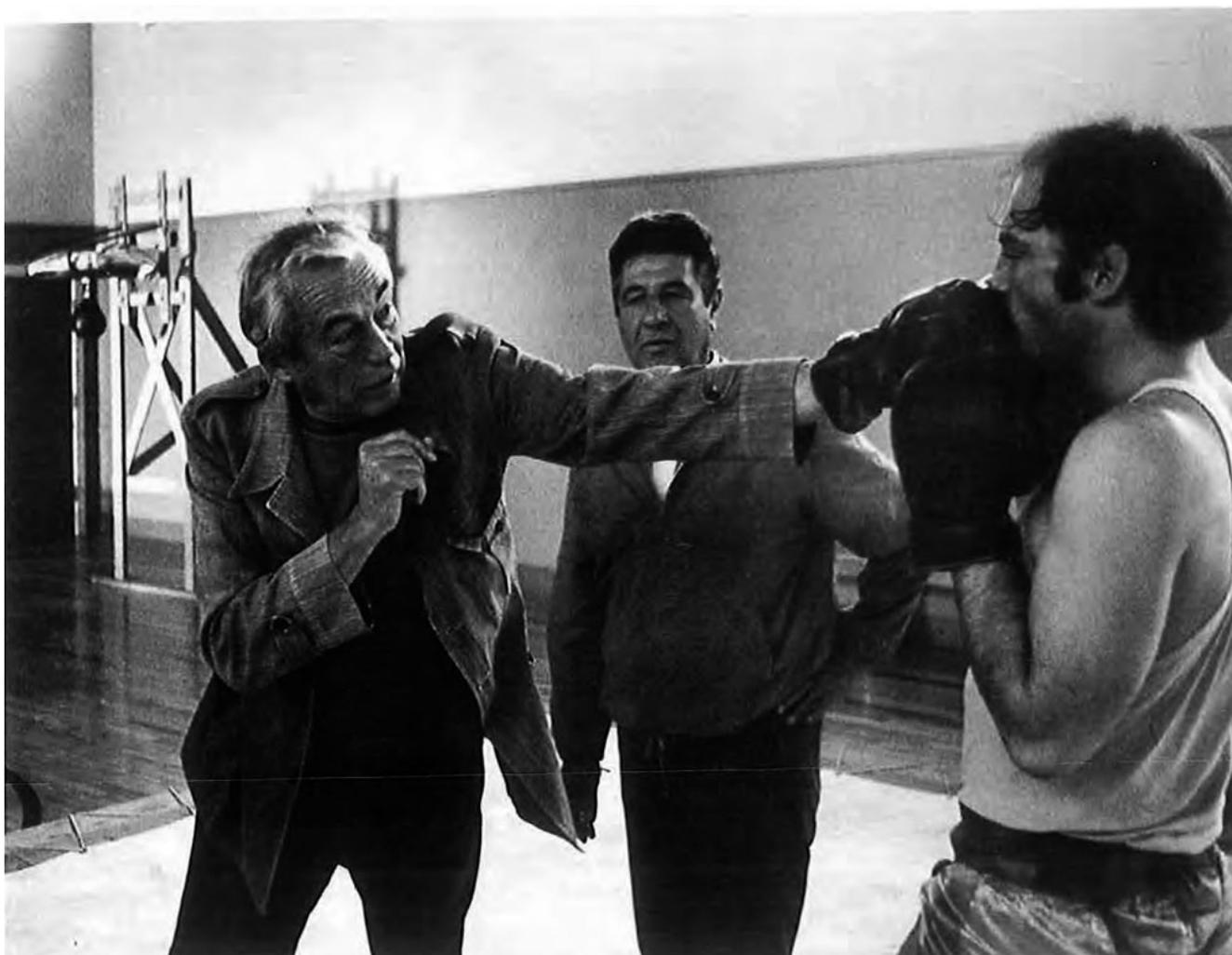
**Moby Dick**

Así, una vez terminado el tríptico de la ceremonia, Huston hace notar luego su influencia de la primera fase (Ahab se apropia de la voluntad de sus hombres) permanece el sentido de la autoridad, el cual surge oportunamente cuando convence a los marineros de que abandonen la caza de ballenas para dedicarse “*en cuerpo y alma*” a la captura de Moby Dick; de la segunda permanece la imagen de la moneda dorada, cuyo brillo constituye el punto de atracción visual de la secuencia en la que el barco “Pequod” está inmóvil a pleno sol, sometido a la calma chicha; y la mayor proyección dramática de la tercera es cuando Ahab, con gesto desafiante, apaga con sus manos el Fuego de San Telmo (en la lanza, precisamente, que esgrime apuntando al cielo). El discurso y la simbología cristiana se entrecruzan para realzar con unas pocas imágenes el sentido y el significado de lo que escribió Melville. Quizá sea el momento de recordar algo que escribió Cyril Connolly hace casi setenta años hablando de la literatura, y que todavía resulta útil para distinguir entre lo que es densidad narrativa y lo que es divulgación: “*La literatura es el arte de escribir algo que se leerá dos veces; el periodismo es el arte de lo que se aprende de inmediato, y los dos requieren técnicas independientes*”. Si se sustituye el termino periodismo por el de cine, creo que está bastante claro.

## Tras la pista del *loser*

**Quim Casas**

*Bere historian zhar Estatu Batuek, batik bat literaturaren eta zinemaren bitartez, pertsonaia galtzaileen irudi mtikoa sortu izan dute, beste kultura batzuetara eta beste batzuegana ere iritsi izan direnak. Irudi horren sorkuntzarekin gehien identifikatu izan den zinemagileetako bat John Huston izan zen, baieztapen hori guztiz egia ez bada ere edo, behintzat, hasieran pentsa zitekeena bezain biribila ez bada ere.*



John Huston y Stacy Keach durante el rodaje de **Fat City (Ciudad dorada)**

**E**l perdedor es una figura recurrente en el cine de Sam Peckinpah, quien a su vez vivió siempre como un *outsider* en el contexto cinematográfico estadounidense. Muchos de los personajes que pueblan las imágenes filmadas por Nicholas Ray son también perdedores, como lo fue el propio Ray en Hollywood: casi nunca le dejaron hacer una película como él quería, lo que no es impedimento para que lograra un puñado de obras espléndidas. Jean Eustache, en un ámbito bien distinto, el del cine de autor europeo de los sesenta y setenta, vertiente hijos de la *Nouvelle Vague*, también

filmó a su manera unos cuantos perdedores, huérfanos siempre de afecto amoroso, y él mismo acabó con su vida porque había perdido la fe en ella y el cine dejó de funcionarle como expresión catártica. Los filmes de John Cassavetes destilan la amargura del perdedor, aunque su caso es distinto: rentabilizó como nadie su papel en Hollywood, actuando en producciones de envergadura para financiar después sus películas sobre seres desclasados. Jean Vigo fue un perdedor, pero filmó la geografía de los supervivientes instalado en la poesía. ¿Son perdedores los protagonistas de **Extraños en el paraíso** (*Stranger Than Paradise*, 1984), largometraje realizado por un cineasta, Jim Jarmusch, que es descendiente por igual de Ray, Eustache y Cassavetes? Sí lo son, pese al tono distendido y suavemente agrídulce del relato que protagonizan. El *film noir* clásico está poblado por desheredados y perdedores, desde las películas urbanas de Jules Dassin hasta los *thrillers* rurales de Raoul Walsh, pasando por los relatos fatalistas de Jacques Tourneur y Robert Siodmak. ¿Hay mayor perdedor en la historia del cine negro que el cansado y humillado gánster encarnado por Humphrey Bogart en **El último refugio** (*High Sierra*, 1941), de Raoul Walsh? Posiblemente no, aunque quizá pueda comparársele el personaje del ladronzuelo que interpreta Sterling Hayden en **La jungla de asfalto** (*The Asphalt Jungle*, 1950), película dirigida por un John Huston que, casualmente o no, participó en la escritura del guión de **El último refugio**.

¿Son *losers* todos los personajes recurrentes en la filmografía houstoniana? No, como tampoco lo era él, al menos en el sentido que lo fue Peckinpah, director con el que tantas veces se le ha emparentado. Tan innecesario es caer en el tópico del Huston enarbolando la bandera del cineasta del fracaso, del impulsor máximo de la poética del perdedor cuando ni mucho menos el grueso de su obra fílmica se orienta en esa dirección, como quedarnos con la imagen del Huston impostor que rodaba filmes sobre fracasados desde la atalaya de su castillo irlandés o el comedor de su apartamento bien amueblado de Los Angeles, mientras engrosaba su cuenta corriente trabajando de actor en filmes ínfimos como **Candy** (*Candy e il suo pazzo mondo / Candy*; Christian Marquand, 1968), **De Sade** (*De Sade / Das ausschweifende Lehen des Marquis de Sade*; Cy Endfield, Roger Corman, Gordon Messier, 1969), **Myra Breckenbridge** (*Myra Breckenbridge*; Michael Same, 1970), **Battle for the Planet of the Apes** (J. Lee Thompson, 1973), **Tentáculos** (*Tentacoli / Tentacles*; Ovidio G. Assonitis, 1977) y **El triángulo diabólico de las Bermudas / Il Triángolo delle Bermude** (René Cardona Jr., 1978), entre otras lindezas<sup>[1]</sup>. La pugna entre *Cahiers du Cinéma* y *Positif* en torno al cine de Huston, caracterizada por la virulencia esgrimida hacia el director por los máximos representantes de la primera y la defensa a ultranza llevada a cabo por los redactores de la segunda, convino en maximizar el problema y convertirlo en debate de Estado entre la cinefilia francesa de los cincuenta, que es posiblemente la década de mayores logros, sobre el fracaso o sobre la voluntad, como se preguntaba recientemente Ángel Quintana al hablar de la obra houstoniana<sup>[2]</sup>, conseguidos por el director de **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*,

1941). Si, con la excepción de muchos directores pioneros formados en la era silente, la primera película de un denominado autor (Huston lo es, y precisamente buena parte de su autoría recalca en la mítica y la mística del perdedor) marca el camino a seguir, ¿es la adaptación de la novela negra de Dashiell Hammett con la que debutó Huston tras la cámara un título significativo? ¿Y la película que rodó a continuación, **Como ella sola** (*In This Our Life*, 1942), un melodrama a lo Bette Davis entre tabaqueros? ¿Y la tercera, **Across the Pacific** (1942), en la que un militar expulsado del ejército por malversar fondos, que no es precisamente la idea del fracaso, se redime en una relación amorosa? ¿Desde cuándo empezó a interesarle el tema del fracaso? ¿Estaba tan arraigado en su forma de ver la vida, y con ello de comprender el mundo y traducirlo en imágenes cinematográficas?

## La mirada moral

Superado el período bélico, en el que Huston contribuye a la causa con tres excelentes documentales, aparece la primera película en la que se atisba el tema por el que Huston será y sigue siendo canonizado, **El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948), crónica de la búsqueda nada quimérica de un tesoro que tres aventureros marginales llevan a cabo, encontrándolo y dejándolo escapar en el plano final. Pero, volviendo a Quintana: “A pesar de que los protagonistas del cine de Huston fracasan en su empresa, en la mayoría de los finales de sus películas existe una especie de mirada moral que certifica que el fracaso del perdedor muchas veces es la victoria de su empresa”<sup>[3]</sup>. Dos filmes de Huston ilustran perfectamente esta idea tan bien expresada. Son, también, dos de sus mejores películas, ya que en ellas el concepto del fracaso y el itinerario de quien se aventura en una misión prácticamente imposible están despojados de muchos de los clichés con los que Huston quiso reconocerse a sí mismo y cautivar más a sus aduladores. La primera es la citada **La jungla de asfalto**: los ladrones llevan a cabo el atraco a una joyería, pero son cazados uno detrás de otro por la policía con la excepción del personaje de Sterling Hayden, que aún malherido, consigue llegar en coche a su paraíso soñado, al espacio edénico en el que querrá desprenderse del hedor de la ciudad, como él mismo comenta en una ocasión. Allí, entre los caballos y el cielo límpido, viendo y oliendo el mundo en el que creció, el delincuente sin fortuna expira, y el fracaso del atraco, que le arrastra hasta la muerte, conlleva la redención moral que es una forma de triunfo personal. La segunda película es **El hombre que pudo reinar** (*The Man Who Would Be King*, 1975), un proyecto que Huston quiso llevar a cabo en distintas etapas de su carrera y no llegó a materializar hasta 1975, cuando más difícil parecía llevarlo a cabo. Uno de los quiméricos aventureros, el encarnado por Sean Connery, perece al final del trayecto, como le cuenta su amigo, Michael Caine, a un Christopher Plummer transmutado en Rudyard Kipling desde el inicio del film, en literario *flashback*, pero si la idea era que uno de ellos pudiera convertirse en rey de Kafiristán aunque sólo fuera durante unos días, el sueño logró materializarse y una sensación de victoria crepuscular planea sobre las imágenes últimas de la película, en una suerte de apología y reverso casi hedonista de la idea de la muerte como fracaso.



La Reina de África

**La jungla de asfalto** y **El hombre que pudo reinar** son obras significativas que cimentan el estilo temático de Huston. **The Red Badge of Courage** (1951) lo contradice. No es solamente la historia de un soldado que duda en pleno combate, tiene miedo, deserta, recapacita y vuelve a la primera línea de fuego, ahuyentando con ello el espectro del fracaso personal teñido de cobardía y deshonor, sino que está interpretada por Audie Murphy, que llegó al cine en 1948 tras ser el más condecorado de los combatientes estadounidenses en la Segunda Guerra Mundial; apología del triunfo en todos los sentidos, al menos en la versión bastante manipulada que se conserva y puede verse de la película. Dudosa aparece la idea del fracaso en la historia del rufián y la hermana del misionero de **La Reina de África** (*The African Queen*, 1952), película realizada, según todo parece indicar, para satisfacer una necesidad aventurera y hasta cierto punto primaria del realizador, la famosa caza del elefante. Sorteemos el tópico, de nuevo, y no imaginemos a un cineasta especializado en relatos sobre perdedores deambulando por su casa ebrio de alcohol y empapándose de párrafos escritos por un Charles Bukowski, pero esa imagen egocéntrica de Huston tan bien descrita primero por Peter Viertel y después por Clint Eastwood en **Cazador blanco, corazón negro** (*White Hunter, Black Heart*, 1990) tampoco pertenece al imaginario por el que el cineasta se ha ganado las medallas de autor. En todo caso, la

obsesión de Huston con el elefante sí conecta con el deambular por el mundo del protagonista de una de sus películas más emblemáticas, **Moby Dick** (*Moby Dick*, 1956), que tampoco es la historia de un fracaso: el capitán Ahab ha convertido la persecución de la ballena blanca en una forma de vida, y su muerte, aprisionado por las cuerdas de los arpones contra el rugoso y enorme cuerpo del cetáceo asesino, también comporta una victoria, ya que ambos, presa y cazador, se hunden juntos en las profundidades del océano. Ahab prefiere morir con la ballena a seguir viviendo sabiendo que ella no ha perecido, que es una forma concreta de llegar al límite de su destino y salir airoso del mismo. El Toulouse-Lautrec de **Moulin Rouge** (*Moulin Rouge*, 1952) es un bohemio depresivo que consume coñac, aboceta figuras femeninas en la servilleta de su mesa, se enamora de una prostituta y rumia en soledad el impacto en los otros de sus carencias físicas. Moulin Rouge es una película sobre la victoria. En el plano final, en el lecho de muerte, el magnífico pintor conoce la noticia de que el Museo del Louvre va a exponer su obra, por lo que parece como lo hará Ahab tres años después en la obra de Huston, obteniendo el fruto ansiado, por funesto que este pueda ser.

## Los que no caen bien

Llegamos a **Vidas rebeldes** (*The Misfits*, 1961), quintaesencia del cine de perdedores, de la elegía del fracaso como poética del nuevo mundo, del *western* o *neowestern* crepuscular que certifica la defunción de una forma de cine que es, igualmente, el punto y aparte, que no final, de una industria cinematográfica y sus iconos; el film, en definitiva, que cimenta un mito, el del propio cine bostoniano, y que durante años se convierte en pieza intocable que vuelve a dividir bandos contrarios como en la década anterior lo hizo *Moby Dick* entre *positi-f-istas*, que no lo eran tanto, y *cahieristas*. La realidad le echó una mano a la ficción, convirtiendo en leyenda una película que acabó siendo la aparición póstuma de varios de sus protagonistas. **Vidas rebeldes** es un film sobre la derrota, pero lo es por cuestiones de meta-lenguaje. Marilyn Monroe fue siempre una inadaptada, y la traducción del título original del film es precisamente la de “Los inadaptados”, o “Los que no caen bien”. Montgomery Clift parece pasear por las imágenes casi quemadas del operador Russell Mette la indiferencia preñada de desclasamiento en que se había convertido su propia andadura por el cine. Clark Gable miraba la línea limpia del horizonte por última vez actuando como si fuera el Casanova otoñal de la película de Ettore Scola **La noche de Varennes** (*La nuit de Varennes*, 1982), consciente de su poder de seducción galante limítrofe ya con la decadencia física, cuando la fama precede a la realidad. La habilidad de Huston radica en haberlos reunidos a todos ellos, bajo la batuta argumental de Arthur Miller, interesado también en renovar la imagen de Marilyn salvando al mismo tiempo la relación matrimonial balbuciente que mantenía con ella, y extraer de sus rostros ajados o cansados, vacilantes o escépticos, la esencia de la derrota. Convertirla en poesía resultaba, en el fondo, tarea más fácil que hacer del suicidio del capitán Ahab un fracaso telúrico. Huston rentabilizó excelentemente la verdad que tenía ante las cámaras, y **Vidas rebeldes** puede verse, en palabras de Carlos F. Heredero, como “*un film sobre Marilyn y sobre el país que hizo posible la creación y destrucción de su propio mito*”<sup>[4]</sup>, lo que podría llevarnos a consideraciones algo más espinosas en detrimento de la poética del fracaso y establecer un cierto paralelismo entre el film de Huston y el que rodó Wim Wenders en torno a la muerte de Nicholas Ray, **Relámpago sobre agua** (*Ligianing over Water*, 1980), enjuiciado casi siempre desde posturas morales que se olvidan, mitigan o aparcan cuando se trata de escribir sobre la película en la que Huston filmó el proceso irreversible hacia la muerte de su estrella.



Vidas rebeldes

Tras una pléyade de *divertimentos* pertenecientes a distintas formas genéricas, del puzle criminal al relato de espías pasando por la parodia del mito Bond, que serían encargos alimenticios si Huston necesitara entonces el dinero —**El último de la lista** (*The List of Adrian Messenger*, 1963), **Casino Royale** (*Casino Royale*, 1967). **La horca puede esperar** (*Sinful Dover*, 1969), **La carta del Kremlin** (*The Kremlin Letter*, 1970)—, y algún que otro título de prestigio, como **La noche de la iguana** (*The Night of the Iguana*, 1964), donde las maracas y los bailes turgentes de Ava Gardner pueden con el atropello de fracasos personales del sacerdote Richard Burton, la somera adaptación de Carson McCullers llevada a cabo en **Reflejos en un ojo dorado** (*Reflections in a Golden Eye*, 1967), y el viaje por un medievo romántico y en descomposición de **Paseo por el amor y la muerte** (*A Walk with Love and Death*, 1969), sin olvidar la apología de un triunfo, el de Dios, que es **La Biblia... en su principio** (*The Bible... in the Beginning / La Bibbia*, 1966), Huston enfila la década de los setenta, aquella a la que a duras penas llegan otros cineastas de su misma generación y en cuyo nacimiento perecen profesionalmente muchos de los clásicos, con la sensación de que debe hacer de los perdedores una total, manifiesta y demoledora cruzada personal: los inadaptados, o los que no caen bien, se erigen ya en figuras epicéntricas.

Estamos hablando de una década poco productiva en cuanto a número de películas —tan sólo cinco— pero generosa respecto al tema que aquí nos atañe. **Fat City (Ciudad dorada)** (*Fat City*, 1972), un film de cámara, un Huston estrenado en nuestro país en las salas de arte y ensayo, compitiendo así con los inquilinos habituales de la versión original, Pasolini, Ferreri, Visconti o Jancsó, es posiblemente el que mejor representa esa ansiada poética del fracaso con la que Huston quiso acercarse a los pesos pesados literarios de su país, convencido de que las palabras de Francis Scott Fitzgerald, John Dos Passos, Ernest Hemingway y William Faulkner anidaban en las historias por las que el espectador podía reconocerle. Film hasta cierto punto metódico y frío, simétrico en cuanto a los personajes, poblado de imágenes y situaciones recurrentes —el boxeo y sus miserias, la barra del bar como refugio, el alcohol como máscara— y alejado del carácter de balada con el que Peckinpah abordó sus relatos sobre perdedores, **Fat City (Ciudad dorada)** contrasta con el fulgor aventurero de **El hombre que pudo reinar** y el exceso de **El juez de la horca** (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, 1972), un guión de John Milius convertido por Huston en un cuento imposible sobre la victoria última, a través de los malabarismos del destino, de un *outsider*, Peckinpah lo hizo mejor en **La balada de Cable Hogue** (*The Ballad of Cable Hogue*, 1970), que tampoco es su mejor película. La idea ética y estética de **Fat City (Ciudad dorada)** reaparece en **Sangre sabia** (*Wise Blood / Die Weisheit des Blutes*, 1979), otra adaptación de prestigio (Flannery O'Connor) que describe, también simétricamente, una historia de perdedores en clave apocalíptica: al fracaso se llega aquí a través de una contemplación áspera y seca del fanatismo religioso, el sexo mercenario, la soledad y la dura vida en el Sur estadounidense, y cada plano transpira la esencia destilada del desarraigo tan arraigado en Huston.

El fracaso no tiene nada que ver, por supuesto, con **Phobia** (*Phobia*, 1980), **Evasión o victoria** (*Victory*, 1981) o **Annie** (*Annie*, 1982), a no ser que quiera verse en la segunda de estas películas una redención del perdedor (léase prisioneros aliados en un campo de concentración nazi) a través del arte balompédico, lo que no dejaría de ser una nota a pie de página en la obra tan bien autodiseñada de Huston, nota escrita con cuerpo de letra 8 y con la más alambicada de las tipografías para que nadie le prestara demasiada atención (aunque si **Vidas rebeldes** anticipaba la muerte de Marilyn, **Evasión o victoria** toca a retirada y repliegue total por lo que respecta a la carrera de Sylvester Stallone, el menos houstoniano de los actores si se mira su comparecencia en el film bajo el prisma que aquí nos ocupa). Pero el cineasta se guardó el último requiebro en el ocaso de su existencia: adaptó finalmente **Bajo el volcán** (*Under the Volcano*, 1984), la novela de Malcolm Lowry, y (casi) pudo despedirse del cine retratando a otro paria voluntario cuyo fracaso, filtrado por el culo de la botella de tequila donde mora el gusano mexicano, puede verse como otra victoria en tiempos de nihilismo.

# Naturalezas muertas, retratos de familia

**Carlos Losilla**

*Maitasuna eta heriotza, Hohn Hustonen zinemaren gai kultunenetakoak, zinamagilearen lanean ez dira, ez, alde batetik aztertzen, itxuraz ematen dutena baino askoz ere ikuspegi konplexuagoa eskaintzen baitute. Testu honek oinarritzko bi pelikularen bitartez sakondu nahi du horretan: **A Walk with Love and Death** eta **The Dead** pelikulen bitartez, hain zuzen ere.*



**Paseo por el amor y la muerte**

*“El mito central de nuestra cultura es la expulsión del Paraíso. Pero nadie quiere creerlo, nadie quiere que ese sea el mito central de nuestra cultura, y que represente una Caída, que este mundo sea la manifestación de una Caída: caemos del nacimiento a la muerte, del sueño al fracaso, de la salud a la enfermedad. No estamos en el Paraíso. Pero nadie quiere aceptarlo. Esta cultura se niega a aceptar la muerte. Y este es el mito central de nuestra cultura: tanto la Crucifixión como la expulsión del Paraíso, pero nos negamos a afirmar que hemos sido arrojados del Paraíso y desarrollamos teorías utópicas, socialismo, fascismo, democracia, desarrollamos posibilidades utópicas que nos devuelvan el Paraíso, pero hay una grieta en*

*todas las cosas, porque este es el Reino de la Grieta, este es el Reino del Fracaso, este es el Reino de los Muertos, y a menos que afirmemos el fracaso y la muerte, vamos a ser muy desdichados. Cuanto más afirmemos la muerte, más felices seremos. Cuanto más afirmemos el fracaso, más éxito tendremos”.*

(LÉONARD COHEN)

Casi al principio de **Paseo por el amor y la muerte** (*A Walk with Love and Death*, 1969), el cadáver de una muchacha con los senos desnudos aparece flotando en las aguas de un río, atroz metonimia de los horrores de la guerra. Es una imagen sorprendente, sobre todo por encargarse de abrir la narración con tan macabro detalle, pero también porque descubre de inmediato las cartas que pretende jugar John Huston. La destrucción, la muerte en su vertiente más abominable y terrorífica: el final de la belleza, de la juventud y de la vida. Y también la relación con el título, es decir, el cuerpo hecho para el amor pero entregado a la podredumbre. Ignoro si Huston quería realizar aquí una cita de la *Ofelia* de Millais, aunque la desnudez de la muchacha remite más bien a la versión que del mismo motivo realizó Delacroix. En cualquier caso, la elección delata el papel preponderante que desempeñará en la película un género no demasiado frecuentado por el cine, el retrato, que Huston utilizará a la vez como figura de estilo y como recurso anafórico. Fiel a su condición de poema, tan cercana a determinada lírica medieval, **Paseo por el amor y la muerte** es una sucesión de retratos filmados en rima asonante y destinada a corroborar lo que opinaba Barthes de la fotografía: una imagen detenida es siempre una apelación a la muerte.

Sin embargo. **Paseo por el amor y la muerte** es un poema narrativo contado desde un punto de vista muy concreto, el de su protagonista, Heron de Foix (Assaf Dayan). Desde el principio abundan las citas. Ya hemos hablado de la Ofelia shakespeariana, a la que también cantó Rimbaud. Pero en realidad la película se inicia con los títulos de crédito sucediéndose sobre una serie de grabados medievales que muestran diversos rostros en actitud hierática. Y poco después de contemplar el cadáver de la chica. Heron ve a otra muchacha trabajando en el campo, en la gran tradición pictórica de las espigadoras glosadas hace poco por Agnès Varda en una película admirable. Por eso, cuando nuestro hombre abre los ojos, tras un sueño reparador en el castillo, Huston encuadra sus ojos en primerísimo plano y, sin solución de continuidad, una imagen de Claudia (Anjelica Huston) ocupa la pantalla: majestuosa, en lo alto de una balaustrada, con las manos apoyadas en la baranda de piedra y la mirada llena de serenidad. El punto de vista de Heron, entonces, se reconvierte en un retrato pintado por Huston. Y un detalle aún más revelador: ese retrato es el de su propia hija. ¿Cómo conciliar el retrato entendido como naturaleza muerta y esta apoteosis del amor filial?

Durante los meses de abril y mayo de 2005, la revista *Dirigido por* dedicó un amplio *dossier* a la figura de John Huston. Por mi parte, contribuí a ese esfuerzo con una serie de textos sobre determinados motivos hustonianos que me siguen resultando muy queridos: las adaptaciones literarias, y **The Red Badge of Courage** (1951) y **Fat City (Ciudad dorada)** (*Fat City*, 1972) en particular. En ellos planteé la misma hipótesis, de maneras más o menos evidentes: Huston como cineasta de la muerte, del tiempo detenido, sobre todo a partir de lo que me parece una de las cumbres de su obra, la parte final de **Fat City (Ciudad dorada)**. En diciembre de ese mismo año, Carlos F. Heredero me comunicó la existencia de un texto de Clive Hart, “Joyce, Huston and the Making of ‘The Dead’” (The Princess Grace Irish Library Lectures, 1988), en el que la famosa imagen de Gretta (Anjelica Huston), esta vez en **Dublinese (Los muertos)** (*The Dead*, 1987), escuchando la canción de Bartell D’Arey (Frank Patterson) en lo alto de la escalera, inmóvil, da lugar a la siguiente afirmación: “*Enmarcada por un ventanal, Gretta no sólo oye esa ‘música lejana’ sino que también adquiere un vago parecido con las madonnas barrocas*”. En efecto, pensé: no sólo la inmovilidad y la muerte, sino también la trascendencia.

Cuando Heron regresa de su particular excursión en busca del mar, reencuentra a Claudia en un convento. Vestida de negro, en un rincón de la iglesia, su figura precipita otro retrato, esta vez en dos tiempos: al principio de cuerpo entero, con el rostro emergiendo de la oscuridad; luego en primer plano, con la cabeza cubierta, como una Virgen. Poco después, cuando el muchacho, en el fragor de la batalla y poseído por la furia, mata con saña injustificada a un campesino, queda a su vez fulminado por la mirada de Claudia, que se convierte entonces en un cuerpo activo y abandona su condición de modelo. Sin embargo, no se trata de una evolución, sino de un matiz. Poco después, unos monjes acogen a la joven pareja y Huston vuelve a mostrar a Claudia, a Anjelica, desde la perspectiva de Heron, tras una verja de hierro y rodeada de monjas. La mirada que aprendió a mirar es ahora, de nuevo, objeto de la visión ajena. Pero entonces los retratos, según Huston, no son únicamente naturalezas muertas, sino cuerpos que pueden reaccionar a nuestras llamadas. Existe una misteriosa interacción entre lo animado y lo inerte, entre los vivos y los muertos, como la nieve bulliciosa de **Dublinese** (**Los muertos**) que cae sobre el paisaje inmovilizado.



Paseo por el amor y la muerte

En realidad, lo que estoy escribiendo no sucede ahora, ni siquiera a partir del descubrimiento del texto de Clive Hart. Hace muchos años, tampoco recuerdo cuántos, escribí un texto sobre **Dublinese** (**Los muertos**) para los *Cuadernos del Norte* que dirigía Juan Cueto y luego, a raíz de eso, otro para los *Archivos de la Filmoteca* de Valencia que coordinaban Francisco Picó y José Antonio Hurtado. En ambos, o quizá sólo en alguno de ellos, insistí en ese viaje progresivo hacia la inmovilidad con el que culmina la última película de Huston y que también es la esencia del final de **Fat City (Ciudad dorada)**. Releo ahora la monografía que Heredero publicó en 1984, sus palabras sobre **Paseo por el amor y la muerte**: “*Heron y Claudia, que han vencido al aquelarre, a las ideas represivas, a la destrucción y a la sangre, encontrarán su plenitud en el umbral de la muerte (...). Tan sólo su futuro en el más allá, el amor que sienten en sus cuerpos y la imagen sonada del mar, cuentan ya para ellos*” (págs. 163-164). Reviso también lo que escribió Domènec Font en *La última mirada* a propósito de **Dublinese** (**Los muertos**): “*En el claroscuro de la habitación, un contemplativo Gabriel Conroy observa los copos de la nieve cayendo oblicuos sobre las luces, ‘sobre las sombrías y sediciosas aguas del Shanon, sobre el desolado cementerio de la loma donde yacía Michael Fury, muerto...’, visión cósmica que lejos de incitar al desánimo, abre las puertas a la serenidad y al pensamiento interior*”. Así pues, efectuando un recuento: “plenitud en el umbral de la muerte”, “futuro en el más allá”, “visión cósmica”, “pensamiento interior”... ¿Era el vitalista Huston, en el fondo, un poeta místico?

**Paseo por el amor y la muerte** cuenta la huida y la muerte de dos jóvenes amantes por entre los paisajes desolados de la Guerra de los Treinta Años. **Dublinese (Los muertos)**, basada en el cuento de James Joyce *Los muertos*, parece recoger a los dos protagonistas muchos años después, en el Dublín de principios del siglo xx, para introducirlos en una celebración espectral que desembocará, paradójicamente, en su resurrección. En principio, no puede haber entorno más festivo que esa cena de Reyes, durante la fiesta de la Epifanía, que reúne a algunos miembros de la alta sociedad dublinesa, entre ellos Gabriel Conroy (Donai McCann) y su esposa Gretta (Anjelica Huston). Las ceremonias se suceden: bailes, canciones, recitados, discursos... Pero el último de esos ritos se celebra en un doble *off*, D'Areya canta "The Lass of Augrihn" en una de las habitaciones del piso superior, mientras Gabriel espera a su mujer al pie de la escalera. Luego aparece ella, ausente, como una sonámbula, hechizada por la melodía, pero la ejecución del tema musical sigue inmersa en la invisibilidad, como si su eco llegara desde el reino de los muertos. Y, en efecto, así es, pues esa canción ha despertado en Gretta el recuerdo de un amor de juventud, prematuramente fallecido. Al purgatorio de la muerte en vida, de esa gran mansión repleta de fantasmas, se añade ahora el del tiempo que pasa, dejando atrás la felicidad, y el del gran vacío que se acerca inexorablemente. En efecto, el escenario expulsa poco a poco a los personajes hasta que sólo quedan Gabriel y Gretta en una habitación de hotel. Ella se confiesa y queda profundamente dormida. Él mira por la ventana, viendo cómo cae la nieve, y piensa en el fracaso de su vida y la del chico que murió por la que ahora es su mujer. Su voz interior, también en *off*, se hace una con el paisaje blanco y solitario, detallado en una estremecedora sucesión de planos. En **Paseo por el amor y la muerte**, Heron y Claudia, al final, miran también por una ventana, al espacio en *off*, mientras se acercan las huestes que les darán muerte, y sólo ven, en contraplano, un humo espeso y premonitorio. En uno y otro caso, las manchas de colores, la abstracción, se adueñan del final del relato. Una especie de panteísmo cromático sumerge a los personajes en un vacío confortador. Pero esa desaparición está obligada a dejar alguna huella visible en el universo que han transitado. De hecho, eso es el cine.

Cuando Gabriel mira por la ventana. Gretta ya está dormida, fuera del mundo, como si estuviera muerta, y Huston le dedica otro de sus planos-retrato. El retrato, pues, inmoviliza la vida, pero también la conserva para el recuerdo, la convierte en una imagen sagrada. Mientras la tía Julia (Cathleen Delany) canta “Arrayed for the Bridal”, la cámara se independiza del relato, se dirige al piso superior, recorre escaleras vacías, habitaciones y objetos, y muestra algunas fotografías de la familia, espectros que miran al espectador desde el reino de la nada. Es otra naturaleza muerta que añadir a los paisajes solitarios, bajo la nieve o el fuego de la guerra. También Gretta se convertirá en uno de ellos y, por eso, antes del retrato como *madonna*, Huston le ha dedicado ya otro. Mientras *Mr. Grace* (Sean McClory) recita “Promesas rotas”, la vemos recostada en el sofá, grácilmente erguida y con un brazo apoyado en el asiento. Al final, con la cabeza en la almohada, abandonada toda impostura social, Gretta es ya puro espíritu, una condición preludiada por su aparición en lo alto de la escalera, enmarcada en ese ventanal que parece la vidriera de una iglesia. El sufrimiento de la vida convierte a algunos en santos. Y sólo es necesaria una revelación, una epifanía, para que lo descubramos. Sonidos, palabras, imágenes. La música, la literatura, la pintura, el cine.



Dublinese (Los muertos)

Otros de los materiales que me proporcionó Carlos F. Heredero es el documental *Huston y Joyce. Diálogos con los muertos*, que él mismo escribió para que lo dirigiera Carlos Rodríguez. Allí se revela algo que su autor repite en el texto sobre **Dublinese (Los muertos)** publicado en la revista *Dirigido por* en mayo de 2005: “Porque esta [el cuento *Los muertos*, de Joyce] es una historia que nace, no debe olvidarse, de una herida profunda que nunca dejó de latir en el corazón de Joyce: la memoria persistente, cultivada por su esposa Hora, del joven Michael Maria Bodkin (alias Michael Fury en la ficción literaria), que la cortejó en su juventud, y a cuya tumba real, en el cementerio de Ragoon, remite el parlamento final de Gabriel frente a la ventana mientras contempla la nieve...” (pág. 67). La santidad de los demás revela nuestras propias miserias. Y Huston no se debió de considerar precisamente un santo al final de su vida, pues su mayor empeño parece ser que fue consagrar a su hija Anjelica en una especie de inmortalidad iconográfica que va desde los retratos de **Paseo por el amor y la muerte** hasta los de **Dublinese (Los muertos)**, pasando oblicuamente por los esbozos al carbón de **El honor de los Prizzi** (*Prizzi's Honor*, 1985). En la película de Heredero y Rodríguez aparecen algunas *madonnas* renacentistas que Huston conservaba en su mansión de St. Clerans, en Irlanda, al tiempo que se le ve dibujando un retrato en un cuaderno. También se habla de ese fulgurante momento detenido de **Fat City (Ciudad dorada)**, cuando los parroquianos de un bar de mala muerte quedan petrificados ante la mirada de Stacy Keach, del propio Huston. El tiempo y la vida se congelan por un instante, como los paisajes nevados de **Dublinese (Los muertos)**, y dejan entrever su fugacidad pero también su condición más sublime, la intensa belleza de esos momentos que transcurren sin cesar ante nuestros ojos como naturalezas muertas y de los que quedarán, para los restos, algunos retratos de familia. Huston quiso perpetuarse en su hija Anjelica, como en una transubstanciación a través de la imagen. Y fue enterrado, por decisión propia, junto a su madre.

## Interpretando a / para Huston

**Carlos Aguilar**

*Aktore baten seme, aktoreen aita eta aktorea bere ere, Hustonek beti asmatu ohi zuen bere pelikuletakio antzezleak aukeratzeko garaian. Hollywoodekio izar ugari egon izan dira bere zuzendaritzapean, eta haietako batzuei —esaterako Humphrey Bogarti-hark lagundu zien gailurrera igotzen. Horiez gain, sekundario ugari zigokien papera ematen jakin izan zuen beti.*



**El halcón maltés**

**L**a filmografía de John Huston comprende nada menos que cinco decenios y se desarrolla en unas condiciones geográfico-industriales más bien dispares; desde las otrora todopoderosas Warner Bros., Columbia Pictures, 20th Century Fox y Metro Goldwyn Mayer de Hollywood, hasta producciones independientes e incluso propias, pasando por el inefable Dino De Laurentiis, astutos magnates judíos y oscuras compañías canadienses. Nada tan lógico, en consecuencia, como que los intérpretes utilizados por Huston cubran la práctica totalidad de los estilos, las generaciones, las

nacionalidades y los niveles del Séptimo Arte en medio siglo de existencia.

Con todo, y por supuesto, Humphrey Bogart es el primer nombre que viene a la cabeza al respecto, debido a una relevante suma de motivos múltiples, entre los cuales, obviando la amistad que los unió y los gustos personales que compartían, sobresalen tres: el cuantitativo —nada menos que seis películas comunes. **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1941), **Across the Pacific** (1942), **Cayo Largo** (*Key Largo*, 1948), **El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948), **La Reina de África** (*The African Queen*, 1951) y **La burla del diablo** (*Beat the Devil*, 1953), las dos últimas con el propio Bogart implicado en la financiación—, el cualitativo —el mítico actor neoyorquino personificó en **La Reina de África** el personaje Hustoniano probablemente más y mejor recordado, por los unos y los otros, aquí y allá— y el histórico: la película que entraña la primera colaboración entre ambos. **El halcón maltés**, asimismo supone tanto el primer largometraje de Huston cuanto el primer protagonismo central de Bogart. El azar participó en la medida correspondiente, cierto es, puesto que el rol de Sam Spade en **El halcón maltés** lo habían rechazado egregios astros del género, en concreto George Raft y Paul Muni, descontentos del guión y recelosos ante la posibilidad de trabajar para un director debutante; apenas estrenarse la película. Raft y Muni, dicho sea de paso, quedaron eclipsados en el contexto de las *gangsters movies* por esa “opción C” que había representado Bogart, quien además desde entonces significó el icono del novedoso estilo de *thriller* cinematográfico que emergía justo con **El halcón maltés**, por los siglos de los siglos...

No restemos por ello mérito a Huston. Aunque **El halcón maltés** sea una película sobrevalorada —como tantas otras del autor, digámoslo ya— la configuración del mito Bogart que en ella se refuerza y sofisticada, refinando la relativamente esquemática, pero potente, imagen del actor en el decenio previo, irrefutablemente se debe en gran parte a la dirección de Huston. Con su rostro abotargado por naturaleza y la expresión vidriosa a causa del progresivo alcoholismo que terminó con su vida cuando aún era relativamente joven, mediante una dicción oscura y unos andares pesados, Humphrey Bogart a lo largo de los quince años posteriores encarnó un abultado número de personajes fascinantes, a la par románticos y abatidos, fuera de los esquemas sociales y fieles a un código de honor propio, que no son fáciles de concebir sin el Sam Spade de **El halcón maltés** creado por Dashiell Hammett, un detective privado que entrega a la policía, para que cumpla cadena perpetua por asesinato, a la mujer de la cual se ha enamorado a lo largo de la trama, diciéndole lo siguiente: “*Si eres buena chica, saldrás dentro de veinte años. Te estaré esperando. Si te cuelgan, siempre te recordaré*”.

Siempre, invariablemente, Huston se sirvió en la medida de lo posible de la contribución de sus intérpretes en el resultado de las películas. Hasta el punto de que su estilo como realizador, un tanto impersonal y por ende bien poco reconocible, dependía de la entidad del reparto, se amoldaba al juego de los intérpretes con

apreciable y sistemática sagacidad. Sin ir más lejos, uno de los detractores del director, el crítico americano Andrew Harris, afirmó que sus mejores películas “*deben más a los buenos repartos que a su trabajo*”<sup>[1]</sup>. El propio Huston, además, reconocía: “*El actor es un medio para mis fines en tanto retiene su personalidad (...). Siempre confío que será el actor quien me enseñe a mí antes que lo contrario. A veces ruedo una escena de dos modos, el suyo y el mío, y con frecuencia, por ejemplo con Clark Cable, encontraba que su versión daba mejor en la pantalla*”<sup>[2]</sup>.



**La jungla de asfalto**

No podía ser de otro modo, por fuerza. Y no me refiero tanto a las limitaciones de Huston para la puesta en escena, irrefutables, cuanto al hecho, nada baladí, de ser hijo de un actor, y encima espléndido, en concreto Walter Huston; por no añadir, que debe hacerse, su propia faceta de intérprete, que cultivó con cierta profusión ante la cámara (sobre todo en los años sesenta y setenta, por lo común en personajes extravagantes y a veces con intervenciones episódicas en sus propias películas), y a la que debía sus mismísimos orígenes en el *show business*, como intérprete teatral durante los años veinte. Consideremos igualmente, por lo que comporta al respecto, que dos de sus esposas eran actrices (Evelyn Keyes y Zoe Sallis, a su vez suegra ésta de otra actriz, Virginia Madsen), así como actrices fueron otras mujeres con las que sostuvo

relaciones (notablemente Olivia de Havilland). Añádase que su hija Anjelica supone una de las intérpretes más destacadas, e inclasificables, de su generación y, como cabía esperar, en varias ocasiones trabajó en películas paternas, concretamente **La horca puede esperar** (*Sinful Davey*, 1969), **Paseo por el amor y la muerte** (*A Walk with Love and Death*, 1969), **El honor de los Prizzi** (*Prizzi's Honor*, 1985) y **Dublinese** (**Los muertos**) (*The Dead*, 1987). Del mismo modo, un joven Huston facilitó roles a su padre. Dos fugaces, justo en sus primeros largometrajes, **El halcón maltés** y **Como ella sola** (*In This Our Life*, 1942). Y otro de lo más destacado, en el cuarto, **El tesoro de Sierra Madre**. Tan destacado, de hecho, que le proporcionó el Óscar al mejor actor secundario, dos años antes de fallecer y tras provocar durante el rodaje los celos profesionales del ya entronizado Bogart, convencido de que el anciano padre del director estaba eclipsándole... Conste asimismo, pues significa algo más que una curiosidad, que durante los años treinta padre e hijo habían encarnado un mismo personaje histórico, nada menos que el mítico presidente Lincoln; el hijo lo hizo en 1933, sobre las tablas en Chicago, para un montaje de la WPA, y el padre lo había hecho tres años antes, en la última película de David Wark Griffith, **Abraham Lincoln** (*Abraham Lincoln*).



El tesoro de Sierra Madre

La sensibilidad particular, la raza, y el temperamento especial del actor las llevaba pues John Huston en la sangre, y de modo perfectamente natural las ha perpetuado en su hija. Y estas cualidades, en lo que apuntan a la captación de talentos susceptibles de consolidarse, por cierto no se detuvieron en el feliz azar que posibilitó la ratificación de Humphrey Bogart en el firmamento *noir*. Por el contrario, adviértase que tal “ojo clínico” houstoniano determinó que Marilyn Monroe desempeñara su primer rol apreciable en **La jungla de asfalto** (*The Asphalt Jungle*, 1950) o que John Hurt por fin accediera a un cometido protagonista en **La horca puede esperar**. De igual modo, **Sangre sabia** (*Wise Blood / Die Weisheit des Blutes*, 1979) está protagonizada por el entonces poco más que debutante Brad Dourif, y para una de sus mejores películas, **Fat City (Ciudad dorada)** (*Fat City*, 1972), Huston apostó por dos jóvenes revelaciones, Stacy Keach y Jeff Bridges...



**El hombre que pudo reinar**

Consagrados o ignotos, los intérpretes por norma han representado una baza de capital trascendencia en la obra de Huston, en efecto. Así, y aparte del emblemático ejemplo que implica Humphrey Bogart y el resto de los casos citados, no es de extrañar que, repito, a sus órdenes hayan trabajado, con mucho gusto y unos resultados por lo común beneficiosos para sus carreras, tanto irrepetibles estrellas de Hollywood —Katharine Hepburn, genial en **La Reina de África**, Marlon Brando, Clark Gable, John Wayne, Ava Gardner, Elizabeth Taylor, Bette Davis, Robert Mitchum, Lauren Bacall, Burt Lancaster, Gregory Peck, Audrey Hepburn, Lillian Gish— como soberbios secundarios —Elisha Cook Jr., Marc Lawrence, John McIntire, Lionel Barrymore, Sam Jaffe, Louis Calhern, Thelma Ritter, George Sanders, Ward Bond, Edward G. Robinson y sobre todo el genial Peter Lorre— y algunos de los más finos intérpretes británicos; es decir, Richard Burton, James Mason, Deborah Kerr, Albert Finney, Peter O’Toole, Richard Harris, Robert Morley y Sean Connery y Michael Caine, espléndidos en **El hombre que pudo reinar** (*The Man Who Would Be King*, 1975), otra de las obras mayores del autor. Considérese, a propósito, esta otra declaración suya: *“Miras un caballo y adviertes que es de primera clase. Lo mismo pasa con ciertas personas, con una Ava Gardner, con un Humphrey Bogart, con una Katharine Hepburn. No es posible engañarse, como no es posible engañarse ante el aspecto de un gran caballo en el hipódromo”*<sup>[3]</sup>.

Evidentemente, y por desgracia, también hemos visto en sus repartos diversos *bluff* femeninos de las respectivas nacionalidades y generaciones (Gina Lollobrigida, Jacqueline Bisset, Dominique Sanda, Kathleen Turner), actores sobrevalorados (Errol Flynn, Paul Newman, Jack Nicholson, George C. Scott) e incluso bromas de mal gusto (George Brent, Paul Michael Glaser, Victoria Principal, Sylvester Stallone). Asimismo, Huston no supo, o no quiso, sacar partido de cinco actores carismáticos y representativos de la mejor etapa del género fantástico (Christopher Lee, Peter Cushing, Herbert Loin, Michael Gough, Anton Diffring), todos relegados a cometidos menores, ni de otros extraordinarios intérpretes igualmente de justo culto, en concreto Eli Wallach en **Vidas rebeldes** (*The Misfits*, 1961) y Anthony Perkins y Roddy McDowall en **El juez de la horca** (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, 1972), vergonzoso *remake* de la excelente **El forastero** (*The Westerner*, 1940), de William Wyler<sup>[4]</sup>.



Freud (Pasión secreta)

Deliberadamente, concluyo con una de las películas de Huston que prefiero, **La carta del Kremlin** (*The Kremlin Letter*, 1970), y dos casos especiales: Orson Welles y Montgomery Clift. Adaptada, como buena parte de la filmografía de Huston, de una novela, en este caso de Noel Behn, **La carta del Kremlin**, si de intérpretes hablamos,

sobresale de un modo sutilmente magnífico, por el talento con que Huston unifica los modos interpretativos de un dispar grupo de actores —que encabeza el injustamente menospreciado Patrick O’Neal e incluye a los bergmanianos Max von Sydow y Bibi Andersson— bajo el denominador común de una aspereza humana a la par pintoresca y aterradora; en particular, Richard Boone me parece inolvidable en esta película. En lo que respecta a Orson Welles, uno de los artistas del siglo xx que con mayor propiedad justifican el apelativo de “genio”, mantuvo una novelesca y discontinua relación de amistad con Huston, que en el terreno profesional se saldará en una especie de metafórica y prolongada partida de tenis; dado que sigue sin poderse ver, por el momento, la película de Welles protagonizada por Huston, filmada en España con el título **The Other Side of the Wind**, existen, en cambio, tres colaboraciones de Welles en películas de Huston: **Moby Dick** (*Moby Dick*, 1956), **Las raíces del cielo** (*The Roots of Heaven*, 1958) y la antedicha **La carta del Kremlin**, descontando el particular caso de un film colectivo (y que no está tan mal, aunque contenga partes lamentables), **Casino Royale** (*Casino Royale*, 1967). En cuanto a Montgomery Clift (individuo atormentado que se suicidó a causa de sus problemas personales y las secuelas de su adicción al alcohol y las drogas, y que actualmente supone todo un mito, sobre todo en el ámbito homosexual al que siempre perteneciera), su primer contacto con Huston consistió en rechazar el papel coprotagonista de **Moby Dick**, finalmente personificado por Richard Basehart; el segundo fue su participación en **Vidas rebeldes**, junto a Marilyn Monroe y Clark Gable, y el tercero y principal el protagonismo absoluto en **Freud (Pasión secreta)** (*Freud*, 1962)<sup>[5]</sup>. Si destaco esta película es porque Clift la salva de la mediocridad. Más exclusivamente a causa de su personalidad tan peculiar, que sobresale sobre su mayor o menor talento interpretativo. ¿Clift aquí hace bien o mal su trabajo? Soy incapaz de determinarlo, fuera de constatar que, desde luego, no hay quien se crea que es Sigmund Freud. Pero lo que quiero señalar es que Huston, advirtiendo que tiene alguien realmente especial ante su cámara, centra en él la puesta en escena hasta un grado tan extremo que, por momentos, se tiene la impresión, falsa pero palpable, de que la película consta de dos bloques: Montgomery Clift y sus contraplanos... Tentadora, y experimental, idea, que sin embargo Huston, cineasta contenido y de poca fantasía, no llega a aplicar.

# La cámara invisible

**Nuria Vidal**

*Historia. Bere aurreneko armak gidoigintzaren eremuan belatu zitu zuzendari batentzat, istorio on bat eskuerawn izateko premia funtsezkoa zen kameraren atzean jartzeko garaian. Ondoren sortuko zen argumentu hori kontatzeko modurik onenaren inguruko kezka, baina hori beste kontu bat zen, estiloari zegokiona.*



**Dublinesees (Los muertos)**

¿ **S**e puede hablar de un estilo “houstoniano” como se puede hablar de un estilo “hitchcokiano”? ¿Se puede reconocer una personalidad única en la larga filmografía de Huston como se reconoce, por ejemplo, en el cine de Buñuel? La verdad es que, después de revisar catorce de sus más importantes películas<sup>[1]</sup>, la conclusión a la que se llega es que el estilo de John Huston es, precisamente, el “no estilo”.

Esto no quiere decir que no haya una serie de constantes que se repiten en su cine a lo largo de los más de cuarenta y cinco años que duró su larga carrera

cinematográfica. Fórmulas visuales, recursos de lenguaje, construcción dentro del encuadre y un determinado ritmo de las secuencias que se ven por primera vez en **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1941), siguen identificándose en **Dublinese** (**Los muertos**) (*The Dead* 1987). Son elementos que definen su manera de acercarse a las historias y los personajes de una forma tan sutil que sólo se aprecian cuando se ven las películas seguidas una detrás de otra, pero que difícilmente se descubren viéndolas de una en una. Porque el principal objetivo de John Huston a la hora de enfrentarse a la realización de una película es que la cámara no se vea, que sea prácticamente invisible. Se trata de poner la cámara al servicio de la historia, adaptarla como un guante a sus necesidades, ya sean las del cine negro, el cine de aventuras, el cine de acción o simple y sencillamente el cine de las emociones. La música, la iluminación, el color, el sonido están pensados para apoyar y potenciar la historia que es, siempre, el elemento fundamental. No en balde Huston era antes que director, guionista.

## La búsqueda de un imposible

Casi todas sus películas, al menos casi todas las que de verdad cuentan en su filmografía, tienen un esquema muy parecido nacido, si hemos de creer al propio Huston, del azar, no de una voluntad de construirlas de esa forma. El cine de Huston no surge de una idea preconcebida, sino del deseo de contar una historia que le gusta. Es *a posteriori* cuando podemos llegar a la conclusión de que la mayoría de esas historias tienen un esquema que se repite y que se puede resumir así: un grupo de personas que no se conocen se une para alcanzar un objetivo; cuando piensan que lo han conseguido, se dan cuenta de que ese objetivo se ha perdido en el aire, ha desaparecido, obligando a la disolución del grupo, casi siempre de una forma dolorosa. Este esquema empieza en **El halcón maltés**, se repite en **El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948) y en **La jungla de asfalto** (*The Asphalt Jungle*, 1950). En **La Reina de África** (*The African Queen*, 1951), su película más feliz, se alcanza el objetivo, destruir el Louisa; pero en **Moby Dick** (*Moby Dick*, 1956) vuelve el fatalismo a dominar la obsesión de Ahab. El sueño de **El hombre que pudo reinar** (*The Man Who Would Be King*, 1975) acaba en un completo fracaso, y en **El honor de los Prizzi** (*Prizzi's Honor*, 1985), Charlie llega a la cínica conclusión de que es imposible llevar una vida cotidiana normal. Aunque cueste un poco más reconocerlo, este esquema está también en **Dublinese** (**Los muertos**): Gretta Conroy y su marido Gabriel acuden como cada Noche de Reyes a cenar a casa de sus tías, las señoritas Morkan, donde se reúne lo mejor de la sociedad dublinesa. Pero esa noche, Gabriel se dará cuenta de que nunca ha sabido quién era realmente su esposa y la sensación de pérdida será tremendamente dolorosa para él.

## Espejo de su tiempo

Si la cámara se adapta como un guante a la historia que está contando, “el estilo” de cada film bebe directamente en la época en la que está rodado. En casi ningún otro director del cine clásico americano (Ford, Wilder, Lang, Hawks...) se da este fenómeno de una forma tan directa como en el cine de Huston. Sus películas responden, en la forma, al momento de su realización.



Moby Dick

Los filmes de los años cuarenta muestran la violencia en blanco y negro de una sociedad que sale de una guerra y se encuentra con un mundo en claroscuro: **El halcón maltés**, **El tesoro de Sierra Madre**, **Cayo Largo** (*Key Largo*, 1948), **La jungla de asfalto**, son películas de estudio, con pocos personajes en juego, rodadas casi siempre en plano medio, americano o primer plano. Los protagonistas de estas películas no tienen piernas y en cambio se miran mucho. Los techos del decorado son opresivos y la cámara no se aleja demasiado de sus rostros.



**La Reina de África**

En los años cincuenta, Huston pierde el miedo a rodar en grandes espacios, empieza a disfrutar de los planos generales, introduce el color usándolo de un modo no naturalista y sobre todo utiliza los recursos de planificación de una forma más elaborada. En esta época, Huston se ahoga en las estrechas y represivas aguas hollywoodianas y decide explorar espacios lejanos para poder respirar. Por eso se va a otros paisajes y a otros tiempos para contar sus aventuras. África es su primer objetivo y allí rueda **La Reina de África**, probablemente su película más libre, no sólo desde el punto de vista de la historia, también desde la realización. Huston no tiene miedo a meter a dos personajes en una pequeña barquita y filmarlos desde dentro, consiguiendo que toda la gama de emociones que los actores son capaces de dar, en la perfecta química que se establece entre ellos, esté reflejada por la cámara que los mira desde abajo, desde arriba o de frente, según cambien sus sentimientos. El río, mejor dicho, la naturaleza se convierte en un tercer personaje a veces aliado,

casi siempre enemigo, que Huston retrata en toda su grandeza y peligrosidad: los rápidos, el calor, la falta de aire en los juncales, la liberación al salir al lago, se sienten a través de una cámara y un sonido que están ahí para hacer de transmisores. La perfección y la felicidad de esta película no se repetirá en ninguno de sus siguientes trabajos, pero él seguirá viajando: al París de finales del XIX —**Moulin Rouge** (*Moulin Rouge*, 1952)—, al Pacífico Sur durante la guerra —**Sólo Dios lo sabe** (*Heaven Knows, Mr. Allison*, 1957)—, al Japón del siglo XIX —**El bárbaro y la geisha** (*The Barbarian and the Geisha*, 1958)—... Sin embargo, Huston es consciente de que no puede eludir la realidad y cuando, justo a mitad de la década, rueda **Moby Dick**, una película que en sus primeras secuencia más parece de Ford que de Huston, y que tiene en Eisenstein un claro referente en los planos de rostros y el estilo semidocumental de buena parte de su metraje, sabe que está haciendo algo más que poner en imágenes la novela de Melville: está hablando de los peligros de una obsesión que puede acabar con arrastrar en su locura a la destrucción de todo y de todos. **Moby Dick** es una de las películas peor consideradas de Huston al que se acusó de equivocarse en la elección de Gregory Peck como capitán Ahab. Quizás sea un error, pero la verdad es que, visto ahora, el film adquiere una grandeza que nace de su puesta en escena violenta y contenida, del aislamiento que se respira en la soledad del mar, de la capacidad de hacer que unos ojos dominen una multitud desde un extraño primerísimo plano.

La década viajera desemboca en una película que se considera un punto y aparte en su filmografía, aunque la verdad es que no es ni de las mejores ni de las más significativas de su carrera: **Vidas rebeldes** (*The Misfits*, 1961). Con ella se inauguran los años sesenta, en los que el director vuelve a un terreno que conoce bien, el de los perdedores, los hombres que están fuera de lugar con títulos memorables como **La noche de la iguana** (*The Night of the Iguana*, 1964) o **Reflejos en un ojo dorado** (*Reflections in a Golden Eye*, 1967). Son películas más intelectuales. ¿Qué quiere decir esto y cómo se reconoce en la pantalla? Quiere decir que Huston busca sus argumentos en lo que se considera la Cultura con mayúscula, Arthur Miller, Tennessee Williams, Carson McCullers, escritores de prestigio que en realidad están muy lejos de su manera de entender el mundo. Sobre todo en **Vidas rebeldes**, donde se siente obligado a ponerse al servicio de una historia que le resulta cercana, pero con un guión que no le gusta y unos actores que no responden a sus deseos. Los tres hombres y las dos mujeres que protagonizan el drama de Arthur Miller no tienen carne, son simples ideas. Y eso a Huston no le interesa. Las servidumbres a la moda hacen que haya momentos que recuerdan una (mala) película de Antonioni (el baile de Marilyn con el árbol, por ejemplo); los larguísimos y vacíos diálogos están escritos para ser dichos, no para ser sentidos: los escenarios no están pensados para vivirlos, simplemente son lugares por donde deambulan los personajes. En definitiva, el peso de Marilyn, Gable, Clift y Miller hacen de este film, tan alabado en muchos libros de los que se han escrito sobre Huston, uno de los menos

houstonianos de toda su filmografía. Con Williams (**La noche de la iguana**) y McCullers (**Reflejos en un ojo dorado**), tuvo más suerte. En definitiva las historias de estas dos películas son mucho más carnales y físicas. Y eso Huston sabe cómo contarlo.



La noche de la Iguana

Los sesenta acaban con una película aparentemente extraña y muy poco valorada, pero que si nos detenemos a pensar un poco, es terriblemente consecuente con su tiempo: **Paseo por el amor y la muerte** (*A Walk with Love and Death*, 1969) empieza igual que **Moby Dick**: un hombre joven camina por un horizonte elevado, va en busca del mar y recorre un campo donde un árbol corta el plano en sentido vertical. La voz en *off* en ambos casos nos cuenta quién es y dónde estamos. Pero a partir de ahí las diferencias se imponen. Si **Moby Dick** se puede leer como una

metáfora de la obsesión macartista por el comunismo. **Paseo por el amor y la muerte** es sin duda un manifiesto *hippie* en el que Huston asume el papel de señor feudal comprometido con los campesinos, como él mismo se sentía identificado con los movimientos de rebeldía juvenil de los sesenta. En esta película, que es como un tapiz medieval en el que Heron y Claudia nos sirven de guías por los distintos mundos que recorren, debuta como actriz su hija Anjelica Huston. La primera vez que la vemos es desde el punto de vista de Heron, cuando despierta en la sala y la descubre en un contrapicado que nos muestra a Claudia (Anjelica) enmarcada por dos columnas, como una figura en un cuadro. Es curioso comprobar cómo en la última película que hicieron juntos, **Dublinese** (**Los muertos**), Huston vuelve a filmar a su hija de la misma manera, en un contrapicado en las escaleras donde Gretta (Anjelica) se detiene para escuchar la canción enmarcada por la vidriera del fondo mientras su marido, Gabriel, la observa desde abajo.



**El hombre de Mackintosh**

Los setenta fueron años de desconcierto ideológico, de crisis de un sistema de producción en el cine, de irrupción de una nueva generación. Huston no perdió el tren de estos cambios y supo utilizarlos en su favor, sobre todo en los primeros cinco años de la década con filmes como **Fat City (Ciudad dorada)** (*Fat City*, 1972), **El hombre de Mackintosh** (*The Mackintosh Man*, 1973) o **El hombre que pudo reinar**, tres películas que son claramente houstonianas en su diversidad, aunque una se inspire

en Casavettes, otra en Hitchcock y la tercera en Hawks. Curiosamente, las tres son las películas más frías de Huston: **Fat City (Ciudad dorada)** es fría como las luces de neón que iluminan los bares y los gimnasios; **El hombre de Mackintosh** es fría como fríos son los espías sin sentimientos que retrata (la señora Smith entregándose a Rearden o matando sin piedad a *Sir George* y a *Slade* en la iglesia); **El hombre que pudo reinar** es fría como las montañas que atraviesan los dos amigos para llegar a un lugar donde se convertirán en reyes.

Habría que esperar hasta bien entrados los años ochenta para volver a encontrar un Huston espejo de su tiempo y de su vida, primero en el cínico divertimento de **El honor de los Prizzi**, donde recoge muchos de los lemas de su primera película. **El halcón maltés**, pero con una mirada impresionista frente a la expresionista del film de los años cuarenta, y por último en la magnífica **Dublínenses (Los muertos)**, donde el viejo león desnuda su alma y nos lega un testamento de una belleza sublime en una secuencia que influyó poderosamente en Kubrick, quien debió verla muchas veces antes de rodar la confesión de Nicole Kidman en **Eyes Wide Shut** (*Eyes Wide Shut*, 1999).

## Figuras en el cuadro

Hay algunos planos recurrentes en toda su filmografía que se repiten sistemáticamente de una a otra película, da igual que estemos en una oficina de detectives, en un barco en medio de un río o en unas montañas nevadas. Son planos que nos muestran un personaje de perfil y otro de frente hablando; o un personaje horizontal (en una cama, un sillón, el suelo) y otro de pie detrás. Otro de los recursos habituales de Huston es el de utilizar la espalda como elemento narrativo. Muchas veces los personajes dan la espalda a la cámara (por tanto al espectador) y se colocan en el mismo punto de vista de este, viendo lo que el espectador ve, pero con una diferencia: la espalda oculta lo que el personaje ve. A Huston no le gustan los planos contraplano (aunque los usa). Al contrario, prefiere que sus personajes convivan en el mismo plano, pero no uno frente al otro mirados de perfil. En momentos de tensión coloca un personaje delante mirando a cámara mientras el otro permanece detrás, en segundo plano; en momentos de camaradería los sitúa uno al lado del otro en una diagonal ascendente o descendente o en un ángulo recto; enfatiza las relaciones de poder haciendo que uno esté sentado y el otro de pie, pero ambos mirándose. Normalmente no le gusta mezclar muchos personajes y cuando se ve obligado a hacer que haya varios actores en una misma secuencia, los concentra en pequeños grupos —**Cayo Largo o Dublinese** (**Los muertos**).

Pero la composición que más le gusta utilizar es la del triángulo. Dos personajes de espaldas frente a uno de frente; un personaje de espaldas frente a dos de frente; con estos triángulos que ya están en **El halcón maltés**, pero que adquieren naturaleza propia en **El tesoro de Sierra Madre**, Huston es capaz de transmitir sensaciones de desunión y de unión prácticamente sin mover ni a sus actores, sólo el emplazamiento de la cámara. Veamos algunos de los más bonitos: Sam Spade, iluminado de lado, frente a los dos policías que le interrogan desde la penumbra; cualquiera de los muchos que hay en **El tesoro de Sierra Madre**, pero especialmente el triángulo del momento en que se sella su alianza, con las manos de Dobbs y Curtin unidas ante la mirada del viejo Howard; el triángulo que forman Frank, Nora y el viejo Temple alrededor del retrato del héroe muerto en la guerra; el triángulo que une a Doc, Emmerich y Cobby preparando el plan del asalto a la joyería; el precioso triángulo de **La Reina de África** cuando *Mr. Allnutt* se sienta a la mesa a tomar el té con los dos hermanos Sayer y le hacen ruidos las tripas; la compleja figura que se crea cuando Shannon se encuentra frente a Maxine y Hannah en una calurosa noche tropical; Rearden, la señora Smith y Mackintosh en la oficina, cuando acaban de conocerse; los rostros de Daniel. Peachy y Kipling firmando el contrato que les convertirá en reyes de Kafiristán...

En cuanto al punto de vista de la cámara, a Huston le gustan mucho los horizontes altos o contrapicados que sirven para hacer crecer a sus personajes —Bogart en **El halcón maltés** casi siempre está filmado desde abajo—, y los picados que provocan

una sensación de opresión, de empequeñecimiento, como el de *Sir George* en la secuencia inicial de **El hombre de Mackintosh**. Otra de las constantes de todo su cine es la necesidad de obstruir la visión del espectador. Es esta una variante de la espalda, en la que el espacio delante de la cámara está ocupado por un objeto que impide ver el conjunto de la acción que está sucediendo detrás.

## Espacios

En cuanto a los espacios, hay dos que le gustan mucho y que se repiten en casi todas sus películas, siendo en algunos casos los lugares donde suceden las cosas más importantes de la historia: los bares y los vehículos (coches, autobuses). Los bares son para Huston espacios de convivencia, refugios donde las diferencias desaparecen. Las barras de bar dividen el cuadro en diagonales ascendentes o descendentes según el punto de vista del héroe houstoniano: descienden desde su punto de vista cuando el héroe vive sus momentos más positivos; ascienden desde su perspectiva cuando el héroe está en sus momentos más negativos. Pocas veces están vistos de frente, pero en los escasos momentos en que se ve una barra de bar de frente es porque la situación ha llegado a un punto muerto, como el final de **Fat City (Ciudad dorada)**, por ejemplo. En cuanto a los coches, son el medio de escapar de la ciudad en **La jungla de asfalto**; el único hogar verdadero en **Vidas rebeldes**; el espacio donde se viven los pocos momentos cálidos en **Fat City (Ciudad dorada)**; el lugar donde el distanciamiento entre Gabriel y Gretta se empieza a convertir en abismo en **Dublinese (Los muertos)**.

Todos estos elementos ayudan a descifrar el cine de Huston, pero en el fondo no son más que pequeños detalles de una forma de hacer que en realidad se sustenta, como he dicho al principio, en el no estilo como estilo.

# Licencia para morir

*El cine de espías de John Huston*

**Roberto Cueto**

*Hiru urte eskasetan, John Hustonek bi ekarpen interesgarri egin zizkion espioitza zinemari. Hala eta guztiz ere, inoiz ez zuten kritikarien altetik harrera onik izan eta zinemagiteek ere inoiz ez ztuzten gehiegi baloratu izan. Baina obra horiek haraiko espíen pelikulen testuiguruan berrikusten baditugu, lehenengo beiratuan itxura ematen dueña baino diskurso koherenteagoa eta adierazgarriagoa topatuko dugu.*



**El hombre de Mackintosh**

**C**élebre por sus relatos aventureros o por sus adaptaciones de ilustres piezas literarias, Huston realizó también dos significativas incursiones en el cine de espionaje, género que no suele gozar de mucho prestigio y simpatía. Quizá por ello tanto **La carta del Kremlin** (*The Kremlin Letter*, 1970) como **El hombre de Mackintosh** (*The Mackintosh Man*, 1973) han sido siempre despachadas como trámites pecuniarios en su carrera, opinión que él mismo se encargó de refrendar en sus memorias. Según sus propias palabras, la primera fue una oportunista adaptación de un *bestseller* del momento y la segunda es ninguneada como una cinta fallida que casi nadie ha visto<sup>[1]</sup>. Tal vez sea el momento de dejar de considerar a estas dos

películas en el contexto de la obra houstoniana, ya sea para bien (rastreado estilemas y temas recurrentes) o para mal (acentuando sus defectos por agravios comparativos con obras mayores), y vincularlas en cambio a una tradición del cine de espías que proponía una lectura desmitificadora y abiertamente crítica de los tradicionales relatos sobre agentes del servicio secreto.



La carta del Kremlin

La réplica al *glamour* de las épicas gestas de James Bond se bifurcó en dos direcciones, bien la parodia irreverente y payasa (las aventuras de Flint, Matt Helm o Modesty Blaise), bien las grises historias de espías que mostraban a los miembros de los servicios de inteligencia como empleados de oscuras maquinaciones ministeriales, como marionetas en manos de un ignoto y caprichoso Olimpo de nuevos dioses burocráticos. Incluso uno de los productores de la saga de 007, Harry Saltzman,

propuso una alternativa con el agente Harry Palmer (Michael Caine), protagonista de un trío de filmes entre los que destaca especialmente **Funeral en Berlín** (*Funeral in Berlin*; Guy Hamilton, 1966) por su cínica visión de ese submundo generado por la Guerra Fría, a medio camino entre la paranoia conspirativa y la picaresca. Títulos como **El espía que surgió del frío** (*The Spy Who Came in from the Cold*; Martin Ritt, 1965), **Llamada para el muerto** (*The Deadly Affair*, Sidney Lumet, 1966), **Conspiración en Berlín** (*The Quiller Memorandum*; Michael Anderson, 1965), **El espejo de los espías** (*The Looking Glass War*; Frank Pierson, 1969), **La sombra del zar amarillo** (*The Chairman*; J. Lee Thompson, 1969), **La ruleta rusa** (*Russian Roulette*; Lou Lombardo, 1975) y, por supuesto, el díptico de Hitchcock formado por **Cortina rasgada** (*Torn Curtain*, 1966) y **Topaz** (*Topaz*, 1969) participan de una mirada amarga y pesimista que transforma las antaño luminosas hazañas de los agentes secretos en mezquinas operaciones donde todos son presas de las estrategias de gigantescas arañas. Los dos filmes de Huston vienen a ser, en cierta forma, el colofón de esa tendencia y sus especificidades no lo son tanto por la posible conexión con situaciones o personajes houstonianos sino porque estas flotaban en el ambiente del momento. La sensación de derrota que imprime una cinta tan áspera como **La carta del Kremlin** no es, desde luego, una aportación personal de Huston, sino algo ya palpable en la novela de Noel Behn en que se basa y en los títulos antes citados. Y que mucho nos perdonen los puristas, pero las virtudes de esa cinta, su frialdad y modélico distanciamiento, seguramente hubieran quedado también patentes si la película hubiera venido firmada por Mike Hodges, Joseph Sargent, Michael Anderson, Mark Robson, Jack Gold u otro de tantos hábiles menestrales de la época, hombres capaces de darnos películas notables que la política de los autores se niega a aceptar en su corpus. Si **La carta del Kremlin** forma parte de él es por llevar la rúbrica “Huston” en la frente y si **El hombre de Mackintosh** ha sido denostada es por lo mismo. Sin embargo, al contemplarlas aisladamente, lejos de apriorismos y prejuicios, no tardaremos en darnos cuenta de la grandeza de la primera y de la extraña, aberrante belleza que empapa la segunda.

Escrita por el exjugador de baloncesto y exagente del servicio de contraespionaje Noel Behn, *La carta del Kremlin* es una prolija, adjetiva y nada apasionada narración que Huston y su guionista de cabecera, Gladys Hill, adaptaron prácticamente capítulo por capítulo, limitándose a las obvias condensaciones que exigía la extensión del original y su farragoso despliegue de información y contrainformación. Los diálogos están prácticamente calcados de la novela, con lo que Huston no hace sino entregarse a esa tendencia de fidedigno “ilustrador” o “visualizador” de que ya había hecho gala, por ejemplo, en **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1941), a partir de Hammett, o en **El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948) sobre la novela de B. Traven. Pero lejos de considerar tal opción como un lastre —habría que empezar a reivindicar esa función del cine como “ilustración” de ciertas obras literarias—, lo admirable de **La carta del Kremlin** es su capacidad para trasladar a la

pantalla la prosa impasible de Behn, una mirada omnisciente y multiescópica que parece dejar a los personajes abandonados a su suerte. La contradicción que esa mirada supone con la habitual calidez con que Huston se acercaba a muchos de sus grandes personajes provoca el roce entre lo mostrado y todo aquello que pugna por salir a la luz, último culpable de la insoportable tensión que recorre todo el film. En ese sentido la película discurre pareja a la contemporánea **Topaz**, aunque en el caso de Hitchcock la esquizofrenia se salda con estallidos de lirismo que convulsionan la narración desde sus cimientos. Huston, en cambio, no permite que la explosión emocional se manifieste con tanta libertad, y su control del material alcanza soberanos momentos de cine amordazado: en una escena ausente en la novela y escrita ex profeso para el film, la conversación entre el protagonista, Charles Rone (Patrick O'Neal), y la mujer que ama, obligada a prostituirse por cuestiones "operativas", se constriñe a un rígido plano con él mirando fuera de campo y la espalda de ella en un espejo; la única secuencia de acción del film, un intento de rescate de esa mujer, nos es mostrada desde el interior de un coche, en un plano único que lo reduce a gesto tan desesperado como inútil.

¿Es casualidad que, de entre los innumerables personajes que aparecen en la novela, el propio Huston eligiera para hacer una breve aparición en el film al oficial de la Marina que reprocha al protagonista su asociación con los "modernos" servicios secretos? El director de cine, luchando por la libertad de Europa durante la Segunda Guerra Mundial, voló sobre fuego enemigo en las Aleutianas y estuvo al pie de la Batalla de San Pietro debía sentir, seguramente, similar rechazo que ese personaje que interpreta hacia una "Guerra Fría" donde la acción individual carece de sentido y, lo peor de todo, de efecto sobre la sociedad. Lo que el film plantea es la guerra velada entre una concepción romántica del espionaje (la de la Segunda Guerra Mundial y sus operativos tras las líneas enemigas, capaces de acciones electivas) y una administración empresarial donde el último objetivo se torna cada vez más difuso, más evanescente. Al final de la aventura la famosa carta del Kremlin no le importa nada a nadie y ha sido tan sólo la excusa para un sórdido episodio de venganza. Rone y su equipo descubren su condición de sujetos manipulables desde unas altas instancias a las que jamás verán el rostro, mientras que sus actos, lejos de representar heroicos gestos de capacitación y afirmación personal, se diluyen en la mecánica de un oxidado engranaje, de una gigantesca máquina que ha echado a andar y nadie es capaz de frenar. En **La carta del Kremlin** el sexo siempre es funcional, los movimientos son calculados, los sentimientos están condicionados. Sólo el admirable y vulnerable personaje de Erika (Bibi Andersson) es capaz de rebelarse con toda la dignidad de la derrota, aunque tal desafío encuentra su pronta némesis. Y lo más espeluznante del relato es esa sorprendente escena final en la que Rone acepta con desparpajo, sumisión e incluso buen humor las torvas maquinaciones de su superior (Richard Boone), hasta que un nuevo sesgo siniestro lo reduce de nuevo a la condición de mosca en la tela de araña. Al igual que hacía Hitchcock en **Topaz**,

Huston cierra su película con insertos de las víctimas de esa maquiavélica trama, pero si allí eran víctimas del pasado a las que se rendía un último homenaje, en **La carta del Kremlin** son víctimas “futuras”. De alguna manera. Hitchcock confiaba en que el dolor que habían atravesado sus personajes restablecería cierto orden dado, pero para Huston la carga que le ha sido transmitida al héroe es un virus letal que viaja en avión para extenderse más y más, como los extraterrestres que llegaban con sus naves a la Tierra en aquellas películas de ciencia ficción de los cincuenta. La acción política es defenestrada en nombre de una imparable voracidad de información donde el sujeto se ve desencarnado y asimilado por una realidad alternativa, una autopista de datos que Beim y Huston ya vislumbraban años antes de los *cyber-thrillers* de William Gibson. Pero lejos de esos futuros universos virtuales. **La carta del Kremlin** es hija de su tiempo, bien consciente de que la sangre es “real”, de que lo que está en juego son las vidas de seres humanos sacrificados en el altar de un dios absurdo. Por eso la límpida e incluso aséptica puesta en escena de Huston está, al mismo tiempo, tan enfangada como la nieve sucia de las calles de Moscú, salpicada del barro de tanta sordidez y dolor innecesarios.



**El hombre de Mackintosh**

**El hombre de Mackintosh** se abre con una extravagante música de Maurice Jarre, una lánguida cantinela que casi parece una versión asténica del célebre tema musical de **El tercer hombre** (*The Third Man*; Carol Reed, 1949). Música que se desentiende del universo diegético que está por desplegarse ante nuestros ojos, indiferente a la suerte de las criaturas que lo habitan. Es la clave que marca la precisa tonalidad de un film desgano donde el entramado burocrático ha sido sustituido por la más demoledora apatía funcional. La secuencia típica del género en que al héroe —en este caso, Rearden (Paul Newman)— le es asignada su misión alcanza un grado de complicidad hogareña rara de encontrar en el género: un miserable despacho, un par de tazas de té y una botella de *whisky* escondida en un cajón son los objetos alrededor de los cuales se desgrana una lacónica conversación sobre el *mcguffin* de

turno. Nunca se recuperará el film de ese *underplay* generalizado, tanto en la manera en que nos son descritas las acciones —persecuciones, peleas y asesinatos— como en la parquedad de los diálogos (que apenas explican nada) o la inexpresividad de las interpretaciones. Factores que han cimentado siempre esa consideración del film como obra fallida, confusa o falta de interés por el escaso compromiso de Huston con la historia que se traía entre las manos. Si, como hace un servidor, considerar **La carta del Kremlin** como una *opera magna* dentro de la filmografía de Huston es una postura cuando menos heterodoxa, lo que voy a decir ahora es pura herejía: son precisamente tal cúmulo de defectos, inconsistencias y carencias en su armazón dramático los que convierten a **El hombre de Mackintosh** en un film muy diferente de lo que seguramente todos pretendieron en un principio, los que le confieren un insólito poder de atracción “a su pesar”. La paranoia inherente al cine de espías pocas veces alcanzó tales niveles de depuración a la hora de representar una inefable soledad existencial. Hay en esta rarísima película páramos desolados, grisáceos despachos, iglesias umbrías y cárceles funcionales que desdramatizan los vericuetos de la intriga y ahogan cualquier atisbo emocional.

El film parte de la novela *The Freedom Trap* de Desmond Bagley, un escritor de la extirpe de John Buchan y Eric Ambler con cierto éxito en el ámbito anglosajón, aunque más bien desconocido en España<sup>[2]</sup>. El texto fue adaptado con bastante fidelidad por el más tarde director Walter Hill, aunque toda su parte final ofrece importantes variaciones, quizá por razones presupuestarias: la novela de Bagley se cerraba con un clímax de tono bondiano donde el protagonista hacía explotar el yate de los villanos. Huston achacaba el fracaso del film a un guión que tuvo que ser rescrito en varias ocasiones y a la dificultad por encontrarle un final adecuado<sup>[3]</sup>. Lo cierto es que pocas películas del director —con la excepción de la horripilante **Phobia** (*Phobia*, 1980)— abundan en tantos momentos puramente *trash*, estrafalarios ornamentos ausentes en la novela: un villano en una elegante mansión campestre que podía ser un homenaje a Hitchcock, pero que está más cerca de los malos de las historietas de Tintín; una cuidadora-travestí o lo que sea (“dejé de ser mujer hace años”, dice en un momento sin aclarar por qué) tan mala como la enfermera Diesel del film de Mel Brooks **Máxima ansiedad** (*High Anxiety*, 1978) y a la que se debe el (curiosamente) único momento recordado por los cinéfilos —masculinos— de un film generalmente olvidado, aquel en que Newman le propina una patada en la entrepierna en venganza por haber hecho ella lo mismo con él un par de secuencias antes; un sabueso que persigue al protagonista por los páramos irlandeses como si fuera el perro de los Baskerville; un matón mudo que parece un sicario de Frankenstein; una gratuita persecución entre una ajada camioneta con sorprendente motor turbo y un coche misteriosamente surgido de la nada... El desconcierto que provoca la trama es un truco para mantener el interés, pero termina siendo algo más perturbador: la constatación de que si los personajes de **La carta del Kremlin** eran los hijos de un dios tiránico y caprichoso, el héroe solitario de **El hombre de**

**Mackintosh** es un huérfano olvidado en las desoladas llanuras de las intrigas internacionales.

La novela de Bagley, narrada en primera persona por el propio Rearden, no nos desvela la operación en que está involucrado el personaje hasta la mitad de sus páginas. Del mismo modo, hasta bien avanzado el metraje del film no descubriremos que todo lo que le sucede a Rearden no es más que parte de un plan para desenmascarar a una organización secreta. Durante 45 minutos compartimos las experiencias de un individuo del que nada sabemos y con el que no podemos simpatizar porque ignoramos la naturaleza de su misión y el sentido de sus actos. Rearden está solo entre los personajes de la diégesis, puesto que no puede desvelar el objetivo de su manera de proceder, pero también está aislado en su relación con el espectador, ya que tampoco comparte complicidad alguna con él. Ni siquiera tiene el privilegio de un *leit motiv* musical que genere una corriente de empatía, pues está condenado a la monótona y vacua música de Jarre, espectral presencia sonora a lo largo del film. En el capítulo v de la novela, el protagonista se explica por fin y da al lector todo tipo de detalles sobre su persona (es un agente secreto que se hace pasar por el fallecido ladrón Rearden), la naturaleza de su misión y cómo fue reclutado. El espectador del film, sin embargo, carece de ese privilegio, pues las explicaciones son más bien difusas. Si el proceder de Rearden es oscuro, más aún lo son su verdadera identidad y sus motivaciones: ¿dinero?, ¿patriotismo?, ¿amor al riesgo? En el atípico clímax del film, Rearden y sus enemigos están dispuestos a evitar cualquier confrontación e irse cada uno por su lado, asumiendo resignados la última derrota del espía: que todo acto es fútil, incluso el de la propia supervivencia, y que uno no es más que una insignificante gota de agua en la vastedad del océano. El agnosticismo de **La carta del Kremlin** ha derivado en directo ateísmo con **El hombre de Mackintosh**, en el fondo otra película sobre el silencio de Dios. Y esos bellísimos planos de Paul Newman perseguido por un perro a través de unos páramos retratados con la luz macilenta de Oswald Morris, con unos movimientos ralentizados por una música extrañamente distorsionada, con una mansión incendiándose en el horizonte, ¿no están hechos con la más pura materia de nuestras paranoias y pesadillas? Si **La carta del Kremlin** nos advertía de cómo la política podía devorar al individuo, **El hombre de Mackintosh** nos muestra un mundo en que esa política se ha vaporizado misteriosamente y ha abandonado al hombre a su suerte. Que quizá sea la de correr eternamente perseguido por un monstruoso perro negro, después de todo.

## Sobre detectives y gánsteres

**Antonio Santamarina**

*Sam Spade izeneko detektibe eszeptikoaraen eta umore txarrekoaren eta Charlie Partana izeneko gangster harroputz eta ergelaren artean mugitzen da John Huston zinema beltzaren mugen barruan. Lau pelikula dira (**The Maltese Falcon**-etik **Prizzi's Honor**-era) ia mende erdia hartzen duen aldian generoari egin zizkion ekarpenak.*



El halcón maltés

**A**l doblar la década de los años treinta, cuando la Depresión económica provocada por el hundimiento de la Bolsa de Nueva York en 1929 comienza a extenderse como un reguero de pobreza por todo el país, el mito americano del *self made man*, del hombre que se hace a sí mismo y logra alcanzar el triunfo económico y social, conserva casi intacta toda su pureza ideológica y, de manera si se quiere adulterada, encuentra todavía su reflejo esquinado en el primitivo cine de gánsteres. Durante el período de esplendor de este subgénero, es decir, entre 1930 y 1933, sus protagonistas —llámense Cesare “Rico” Bandello, Scarface o Tom Powers—

reflejarán la cara más perversa de ese mito, ya que, si bien la mayoría de las ficciones que albergan a este tipo de delincuentes muestra su proceso de ascensión y caída, de triunfo y de fracaso, lo verdaderamente sustancial de ellas es que sus personajes principales son unos individuos, generalmente emigrantes, que partiendo de la nada llegan a lo más alto gracias a la corrupción, la traición y el delito, es decir, gracias a la perversión de ese ideal.

Esta situación dura, sin embargo, muy poco tiempo, ya que, con la llegada de Roosevelt al poder en 1933, el país debe arremangarse para escapar de la crisis económica y social y, como corolario, el Partido Demócrata, impulsor del programa de reformas conocido como *New Deal* (“Nuevo Trato”), intenta sustituir el mito individualista del *self made man* por el más colectivo del *common man*, como ha puesto de relieve Ángel Quintana<sup>[1]</sup>. Gracias a este cambio sustancial, el hombre de la calle, el ciudadano normal y corriente, los Juan Nadie se convierten en los protagonistas de las nuevas ficciones, cuyos argumentos ensalzan el modo de vida americano y, sobre todo, al individuo que vive por y para la comunidad, como reflejan numerosos títulos de este período, sobre todo los archicitados de Frank Capra.

Como resultado de este giro político y social, los viejos gánsteres desaparecen de la pantalla (se sustituyen por honrados policías, fiscales, abogados o agentes federales, todos ellos luchadores infatigables contra la delincuencia) y el género, por decirlo así, se democratiza, permitiendo que una suerte de nostalgia se cuele por los intersticios de las nuevas ficciones criminales, muchas de las cuales parecen soñar con esa América idealizada en la que cualquiera, incluidos los propios delincuentes, podía triunfar. John Huston (cuya concepción del individuo y de la sociedad parece atizarse con los rescoldos del *self made man* y del regreso imposible a la Arcadia irlandesa) tiene ocasión de certificar, en el guión que firma con el novelista William R. Burnett, esta derrota en **El último refugio** (*High Sierra*, 1941), la película de Raoul Walsh que pone fin al ciclo del cine de gánsteres<sup>[2]</sup>.



El último refugio

Durante el transcurso de la narración —que, como es sabido, omite el proceso de ascensión para narrar tan sólo la caída de Roy Earle (Humphrey Bogart), un delincuente de poca monta inspirado en la figura real de John Dillinger— uno de los personajes llamado Big Mac (Donald MacBride), superviviente de los viejos tiempos de la Prohibición, dirá a aquel que los antiguos gánsteres, los superclase, están todos muertos y que él mismo tan sólo aspira a seguir ese mismo camino dignamente. De este modo la nostalgia toma cuerpo dentro de la ficción, adquiere la presencia física de uno de los actores, para certificar con ello el fin de una época y de una manera de concebir y de enfrentarse al mundo, que unas películas, para entonces ya irrepetibles, habían interpretado de una manera bastante peculiar.

---

Circunstancias del azar o no, tres de los participantes en **El último refugio** —el productor Hal B. Wallis, el actor Humphrey Bogart y el propio Huston— intervienen también en el primer trabajo de este último como director y que, según es lugar común, aunque sobre este punto existan otras opiniones igualmente valiosas, inaugura el período clásico del cine negro: **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1941). La ambigüedad característica del nuevo género es ahora el atributo principal del héroe del film, el detective Sam Spade (Humphrey Bogart), cuya actividad investigadora le sitúa a caballo entre los policías y los delincuentes, entre la ley y el

delito, entre el bien y el mal y, por lo tanto, alejado tanto de los mitos del *self made man* (en el que su trato habitual con las clases altas, más evidente en el caso del detective Philip Marlowe, de Chandler, le impide creer) como de la mediocridad del *common man*, un concepto arrumbado en plena ofensiva conservadora en Estados Unidos durante esos años.



El halcón maltés

De manera si se quiere también casual, en cuanto al instante preciso en el que Huston asciende de guionista a director y logra saltar al otro lado de la cámara, el rodaje de la película tiene lugar en pleno proceso de agravación de la situación económica y política del país. Se trata de un momento de incertidumbre, en el que el programa de reformas puesto en marcha por Roosevelt da sus últimos estertores y en el que, al socaire de la Segunda Guerra Mundial que se vive en Europa y que llama ya a las puertas de Pearl Harbor, la corrupción extiende sus tentáculos por todos los estamentos sociales.

Huston adapta, como él mismo confiesa<sup>[3]</sup>, de manera bastante fidedigna (en ocasiones incluso demasiado ramplona y deudora de la letra impresa) la conocida obra de Dashiell Hammett, que había sido llevada ya a la pantalla en otras dos ocasiones **The Maltese Falcon** (Roy del Ruth, 1931) y **Satan Met a Lady** (William

Dieterle, 1936) con escaso éxito, y traslada el espíritu de 1929 (año de publicación de la novela)<sup>[4]</sup> a 1941, estableciendo un puente virtual entre ambos momentos de capitalismo desaforado y de auge de los negocios fáciles y poco escrupulosos. Es en este último año, sin embargo, en esos momentos de zozobra, con el país situado en mitad de una encrucijada sin salidas cómodas, cuando la aparición de un personaje como el descreído Sam Spade puede tener el éxito en las pantallas que no alcanzó en las dos ocasiones anteriores, ya que sus pesquisas van a permitir dejar al descubierto los entresijos de una sociedad que ha perdido de vista cualquier referente ético, cualquier posibilidad de comunicación individual o colectiva que no tenga como intermediario el dinero.

El mérito de Huston (que comienza a trabajar como guionista en 1930, en pleno período de esplendor, por lo tanto, del primitivo cine de gánsteres) reside precisamente en haberse dado cuenta de esta circunstancia, advirtiendo, en primer lugar, que los viejos arquetipos (delincuentes, policías o detectives federales trazados con una sola cara y sin apenas espesor psicológico) carecían de sentido en las nuevas ficciones y, en segundo lugar, que el clima social del país, carente de mitos “colectivos” en los que apoyarse, encerrado en el mismo espacio claustrofóbico por donde deambulan los personajes de **El halcón maltés** y sometido a sus mismas contradicciones, había cambiado igualmente.

Es en la constatación de ambos aspectos (uno estrictamente cinematográfico y otro de índole política), más que en la puesta en escena del film, donde hay que buscar la aportación esencial de Huston a un género que, a partir de entonces, se moverá de forma permanente en el terreno de la ambigüedad, tanto moral como psicológica o social, para mostrar a través de sus pliegues la cara oculta de un sueño americano que, al menos para algunos cineastas (muchos de ellos de procedencia europea), se había convertido ya en una pesadilla en los años cuarenta. Toda la película gira así alrededor de una trama presidida por el juego de simulaciones y engaños a que se someten de manera sistemática todos los personajes del film con un único objetivo, lograr la preciada estatuilla que da título al largometraje, una trama en la que sobreviven únicamente quienes, como Sam Spade o Kasper Gutman (Sydney Greenstreet), son maestros en el arte de la mentira.



**El halcón maltés**

Espacios cerrados y claustrofóbicos, fuertes contrastes de luces y sombras, búsqueda de efectos de extrañamiento en el espectador, estructura de investigación donde importa más el recorrido que la meta, predominio de las apariencias sobre la realidad, todos estos elementos están, sin duda, presentes en el film y le dan su especial coloración y tonalidad negra, pero cabría decir que quedan subordinados en él a la presencia de un personaje (Sam Spade) destinado a sustituir con ventaja a los viejos arquetipos.

Su condición de detective sin escrúpulos, misógino y egoísta, que, movido primero por la ambición y luego por el instinto de supervivencia y por las reglas de un código de conducta anticuado, decide entregar a la policía a la mujer que ama para salvarse a sí mismo, una vez fracasado el negocio del halcón, da lugar a un héroe (por llamarlo de alguna forma) nuevo. Un individuo, por lo tanto, muchísimo más complejo que sus predecesores fílmicos, capaz de superar en sus andanzas por la pantalla el negro y el blanco de gánsteres y de agentes de la ley para vestirse con el claroscuro de los nuevos tiempos.

A estos efectos carece, por supuesto, de relevancia el cambio que Huston opera al final de la película en relación con la novela, suprimiendo la escena del texto original

de Hammett en la que Effie condena de forma explícita la conducta de Spade por haber entregado a Brigit a la policía. Una modificación que, en todo caso, cabe considerar (salvo para una parte de la crítica española, amante de los subrayados argumentales) como un acierto del cineasta, que visualiza el descenso a los infiernos cotidianos de su héroe después de que este contemple cómo la mujer que ama es encerrada tras las dos rejas de un ascensor en la última escena del film.

Con este trabajo además, como afirma Carlos Losilla, Huston inaugura un determinado tipo de cine literario por el que luego transitarán, entre otros, cineastas como Joseph L. Mankiewicz o Richard Brooks (colaborador de aquél en varios títulos), pero en el que, como habrá ocasión de comprobar, están ausentes los dos personajes preferidos del director dentro del cine criminal: el delincuente de poca monta y el gánster todopoderoso que hereda los atributos de los viejos tiempos. A ellos consagrará su filmografía posterior dentro del género tras inaugurar este con la presencia de una figura, el detective Sam Spade, ajena en muchos puntos a su universo creativo.

Para alguien que, a propósito de su película **Vidas rebeldes** (*The Misfits*, 1961), comentaba que “antes de la Segunda Guerra Mundial nuestra vida tenía un sentido, pero ahora lo hemos perdido”, la contienda (en la que él mismo participó rodando tres documentales para el Departamento de Guerra estadounidense)<sup>[5]</sup> debió dejar sin duda una huella indeleble en su quehacer creativo. De hecho, durante su estancia en el ejército escribe la casi totalidad del guión de **Forajidos** (*The Killers*; Robert Siodmak, 1946), que no llega a firmar al tratarse de una producción de la Universal y él continuar ligado contractualmente a la Warner.

De este guión conviene destacar, en primer lugar, el cambio de actitud de Huston, que en esta ocasión opta, frente a la fidelidad de su anterior trabajo, por escribir un guión casi completamente original partiendo de un relato muy breve de Ernest Hemingway, titulado *Los asesinos*. Este texto, de apenas tres o cuatro páginas, es el que da lugar a la primera secuencia de la película, que culmina con el asesinato de “El Sueco” (Burt Lancaster) a cargo de dos pistoleros profesionales en la ciudad de Brentwood, siendo el resto del film una creación original de Huston, en la que intervienen luego para darle forma definitiva Richard Brooks y, finalmente, Anthony Veiller, firmante del guión.

Y, en segundo lugar, la aparición de un personaje cuya condición de perdedor, de delincuente de segunda fila y de atracador lo relaciona, sin duda, con el Roy Earle de **El último refugio** y que aparece, como éste, condenado a muerte desde las primeras imágenes del film. En todo caso se trata de un personaje más integrado, al menos a primera vista, en la galería de héroes houstonianos que el detective Sam Spade, tal y como habrá ocasión de comprobar cuando el cineasta dirija **La jungla de asfalto** (*The Asphalt Jungle*, 1950).

Antes de que ello suceda Huston realiza su segunda incursión en el cine criminal con **Cayo Largo** (*Key Largo*, 1948), una película situada en la periferia del género,

que pone en escena la obra teatral homónima de Maxwell Anderson. Huston y Richard Brooks trasladan la acción del film al momento presente, cuando comienzan a sentirse en Estados Unidos los primeros efectos de la persecución macartista, y sitúan su referente no ya en la Guerra Civil española por los problemas que esta adscripción pudiera acarrearles con la censura, sino en la Segunda Guerra Mundial, cuando, según sus propias palabras, los americanos comienzan a perder el sentido de su existencia y, con ello, los referentes colectivos que les habían llevado a constituirse como nación.

La figura del protagonista del film, Frank McCloud, interpretado de nuevo por Humphrey Bogart, hay que interpretarla sin duda en este sentido de defensa de las libertades y de una democracia que comenzaba a verse amenazada por las primeras actuaciones del Comité de Actividades Antiamericanas, con lo que ello implicaba de que la película se deslizase por una deriva ideológica más próxima a los postulados del cine regeneracionista del *New Deal* que a los tonos pesimistas del cine negro. Sin embargo, el referente directo de **Cayo Largo** no hay que buscarlo en este subgénero de películas, que mantenía entre 1933 y 1941 un compromiso ideológico con el Gobierno de la nación imposible de sostener en esos instantes, sino más bien en las primigenias manifestaciones del cine de gánsteres, tal y como revela de manera expresa la figura del coprotagonista del film, el gánster Johnny Rocco, al que da vida un actor emblemático de aquellos primeros tiempos como Edward G. Robinson.



**Cayo Largo**

Como es sabido, la película narra el regreso de este antiguo y poderoso delincuente, una especie de trasunto de Al Capone, a Estados Unidos con la intención de recuperar su protagonismo y de devolver al país a los tiempos “felices” de la Prohibición. Un regreso imposible desde todos los puntos de vista, incluido el cinematográfico, pero que Huston deja entrever a través de la clara conexión que establece entre su trabajo y **Hampa dorada** (*Little Caesar*, 1930), de Mervyn LeRoy. Esta última es sin duda una película que el cineasta debía conocer y apreciar, ya que no sólo estaba basada —como **El último refugio** y **La jungla de asfalto**— en una novela de William R. Burnett (en este caso *El pequeño César*), publicada de nuevo (como *El halcón maltés*) en 1929, y protagonizada también por Edward G. Robinson, sino que éste adoptaba en la ficción casi el mismo nombre que en aquella: Cesare “Rico” Bandello, un nombre asociado también fonéticamente al de Rocky (James Cagney), el protagonista de **Ángeles con caras sucias** (*Angels with Dirty Faces*, 1938), de Michael Curtiz.

El trabajo de Huston va, sin embargo, más allá hasta ofrecer, en una temprana operación metalingüística (de la que el cine clásico americano presenta numerosos ejemplos, como signo de un prematuro manierismo), la imagen del viejo gánster sin aditamento alguno, con Edward G. Robinson dándose un baño desnudo y fumando un

puro, tal y como Otto Preminger había hecho ya con Waldo Lydecker (Clifton Webb) al comienzo de **Laura** (*Laura*, 1944), pero desde otro punto de vista. En todo caso, entre el film de Mervyn LeRoy y el de Huston han transcurrido más de quince años durante los cuales ha tenido lugar el ocaso del género, y ello se trasluce con claridad en la puesta en escena, ya que mientras el primero presenta a Rico en un plano ligeramente en contrapicado, contemplándose en un espejo, de cuerpo entero y vestido con esmoquin, cuando llega a la cima de su poder, Huston opta por mostrarlo primero en la bañera, como signo de la fragilidad actual del arquetipo, y más tarde, en un plano medio bastante más cotidiano que el de Leroy, frente a un espejo pequeño mientras uno de sus secuaces lo cubre no ya con un elegante esmoquin, sino con un batín de seda.



La jungla de asfalto

De este modo, frente a los gánsteres normales y corrientes que arrastran su decepción por la mayoría de las ficciones de los años cuarenta, es decir, frente a los delincuentes atribulados y humanizados del cine negro clásico, Huston vuelve a contraponer la figura del antiguo gánster, pero mirándolo ahora directamente a los ojos, de frente y desde el exterior, bajándolo de su pedestal (de la mesa en la que estaba subido para contemplarse en el espejo en **Hampa dorada**) y dejando asomar, tal vez a su pesar, un cierto halo de nostalgia.

La segunda incursión, pues, del cineasta por los contornos del cine criminal se realiza mirando de nuevo hacia el pasado del género, ya sea en su galería de delincuentes perdedores, al estilo de Roy Earle o de “El Sueco”, ya sea en la de grandes gánsteres, al modo de Johnny Rocco, en **Cayo Largo**. Con este último asistimos, además, al canto del cisne de este tipo de personajes grandilocuentes, ya que inmediatamente a continuación Raoul Walsh (como hiciera ya con el primitivo cine de gánsteres en **El último refugio**) certificará la defunción definitiva del arquetipo a través del personaje de Cody Jarret, interpretado por otro actor carismático del género, James Cagney, en **Al rojo vivo** (*White Heat*, 1949), pero esa es otra historia.

---

Con **La jungla de asfalto**, realizada en 1950, John Huston, con Ben Maddow como coguionista, lleva al cine una novela de William R. Burnett dentro de una propuesta que prolonga, por una parte, el discurso de **El último refugio** y, por otro, inaugura una serie de exitosas películas sobre atracos: **Rififi** (*Du rififi chez les hommes*; Jules Dassin, 1955), **Sábado trágico** (*Violent Saturday*; Richard Fleischer, 1955) o **Atraco perfecto** (*The Killings*; Stanley Kubrick, 1956), entre otras. Película de protagonismo coral, en ella sus protagonistas son un grupo de delincuentes normales y corrientes, de quienes la narración se preocupa de subrayar no tanto los componentes psicológicos de cada uno de ellos como los elementos esenciales que los definen como colectivo: la lealtad, la solidaridad, la amistad, el amor...

Gracias a esta sencilla operación, reflejo de la mirada complaciente de su creador hacia esta clase de personajes, el film viene a ofrecer una versión descafeinada del mito del *self made man* en la que los impulsores, los defensores del mismo son ahora los desarrapados, los vagabundos, los personajes fracasados y con un pasado roto a sus espaldas, en definitiva, los perdedores. Para relatar esa peripecia vital condenada de antemano al fracaso, Huston parece mirarse una vez más en el espejo de **El último refugio** para construir un personaje protagonista —Dix Handley (Sterling Hayden)— al que se dota de los mismos atributos de Roy Earle, ya que se trata también de un individuo procedente del medio rural al que la incautación de su granja, es decir, la pérdida de sus raíces y de sus valores ancestrales, conduce por la senda del delito, tal y como sucedía también con “El Sueco” al abandonar su profesión de boxeador en **Forajidos**.



La jungla de asfalto

Con independencia de la raíz literaria común que une a Roy Earle con Dix Handley (pero no, como hemos visto, con “El Sueco”, cuyo origen hay que rastrearlo en el relato de Hemingway) a través de la pluma de William R. Burnett<sup>[6]</sup>, lo que quizás interesa destacar ahora es el cambio significativo que Huston y Maddow operan en la resolución del film en relación con la novela, ya que mientras en aquella Dix fallece en la cama en casa de su madre, en la película regresa mortalmente herido a su antigua granja de Kentucky para morir junto a los caballos que, como símbolo de la inocencia perdida, criaba junto a su padre. Un final lírico que recuerda de forma inevitable al de Roy Earle en la “alta sierra” (con la sustitución metafórica de los caballos por Paid, el perro que acompaña al protagonista en su destino trágico) y cuyos ecos pueden rastrearse en películas como **Duelo en la alta sierra** (*Ride the High Country*, Sam Peckinpah, 1961) y, sobre todo, **Un mundo perfecto** (*A Perfect World*; Clint Eastwood, 1993), donde Philipp Perry (T. J. Lowther), un niño, toma el lugar de los animales y una imagen —la fotografía de Alaska que conserva Butch (Kevin Costner)— “representa”, en plena era posmoderna, la realidad.

Calificado, por parte de Alain Silver y Elizabeth Ward, de “film noir clásico por su desesperanza y su sentimiento de alienación”<sup>[7]</sup>, se trata, sin duda, de la mejor aportación de Huston al género. En él su director tiene ocasión de recrear, por vez primera, una galería de personajes vinculados de forma directa a los moldes del cine

negro, ya sea por su procedencia del mundo rural, como Dix o Gus (James Whitmore), ya sea por su condición de emigrantes, como el italiano Ciavelli (Anthony Caruso) o el germano Doe Riedenschneider (Sam Jaffe). En la atracción por las jovencitas que siente este último (y que acabará provocando su detención en una secuencia justamente recordada) y en la idealización, quizás demasiado explícita, de la América rural e incontaminada se encuentran, sin duda, los ecos de esa América mítica del “destino manifiesto” que añoran, desde su pesimismo social y existencial, gran parte de los títulos del cine negro y a la cual se suma esta tercera incursión de Huston como director.

En todo caso, se trata también de su contribución más sincera al cine criminal, en la que se aleja de las visiones “retro” de **Cayo Largo** o de personajes situados en la periferia de su órbita como Sam Spade o claramente burlescos como Charley Partanna, para insertarse en la línea que se inicia en **El último refugio**, pasa por Forajidos y desemboca en **La jungla de asfalto**, por no mencionar otros trabajos del cineasta situados en trayectorias colaterales como **El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948), **La Reina de África** (*The African Queen*, 1951), **Vidas rebeldes** o, sobre todo, **Fat City (Ciudad dorada)** (1972) y **Sangre sabia** (*Wise Blood / Die Weisheit des Blutes*, 1979). Trabajos estos últimos que, si se examina con atención la evolución de la filmografía de Huston, parecen demostrar que este comenzaba a sentirse más cómodo en otros terrenos menos sembrados de minas que el cine negro, donde nunca poseyó la mirada crítica de otros directores como Fritz Lang, Robert Siodmak, Jacques Tourneur, Raoul Walsh o Billy Wilder y a cuyos cauces no regresará ya nunca más, salvo para dirigir una parodia del mismo bastantes años después.

---

Hay que esperar, sin embargo, hasta 1985 para que Huston, casi en la despedida de su carrera, dirija, en plena posmodernidad, con el cine negro convertido en una especie de recipiente sin fondo donde campan a sus anchas los sucedáneos y los pastiches de otros géneros, **El honor de los Prizzi**, un título que juega en inglés con la homofonía “*Prizzi’s Honor*” y “*Honor’s Price*”, es decir, “El honor de los Prizzi” y “El precio del honor”. En realidad, un contraste irónico que adelanta el destino de una familia que carece de honor y que para alcanzar este título debe caer en la deshonra de asesinar a los miembros de su propia familia.

Huston, consciente de que el cine negro ha perdido ya, a estas alturas de su existencia, una gran parte de su capacidad crítica para mostrar la otra cara del sueño Americano, decide burlarse de aquel y de la sociedad estadounidense a través de las ridículas aventuras de esta singular familia, de origen italiano y raíces neoyorquinas. El film tiene de este modo un deliberado tono de parodia de **El padrino** (*The Godfather*, 1972) y **El padrino II** (*The Godfather: Part II*, 1974), de Francis Ford Coppola, y viene a cerrar, en el caso de la filmografía del cineasta, un ciclo que se

inicia con el detective Sam Spade entregando a la policía a la mujer que ama por mantenerse fiel a un código de conducta anticuado y que finaliza con un gánster — Charley Partanna (Jack Nicholson) asesinando a la mujer amada por lealtad al viejo código del honor de la mafia siciliana.

Como un reflejo de la propia evolución del género. Huston retrata aquí a una familia maliosa que se encuentra en plena decadencia física e intelectual, cuyos representantes son los supervivientes de una especie en vía de extinción, donde el Don tiene un aspecto cadavérico, sus dos hijos son tontos, el nieto adoptado, estúpido, etcétera. No se trata, por lo tanto, ni de personajes de carne y hueso, ni de arquetipos más o menos desfigurados, sino de negativos humorísticos que vuelven del revés los tópicos del género, tal y como se encarga de avanzar la primera escena del film mientras los títulos de crédito van impresionándose en la pantalla.

En ella podemos comprobar, en primer lugar, que Charley, el protagonista, en vez de carecer de padre (como era habitual en el primitivo cine de gánsteres para sugerir de forma metafórica el desarraigo de los mismos), carece de madre; en segundo lugar, que se encuentra plenamente integrado en la sociedad americana, tal y como demuestra el plano siguiente, donde descubrimos a Charley Partanna de niño, vestido de *boy scout* y con la bandera estadounidense cosida en la manga derecha de su uniforme; y, en tercer lugar, que su venida al mundo tiene lugar durante su adolescencia, a través del pacto de sangre que sella con el Don y que, en la unión de sus dedos índices respectivos, recuerda de manera irónica el fresco de la “Creación de Adán” pintado por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Una relación confirmada por el plano siguiente, que arranca con la imagen de un impresionante Cristo, de trazos bastante *kitsch*, pintada en los vitrales de una iglesia mientras la cámara, en *travelling* de retroceso, recoge la boda de Theresa Prizzi, la nieta del Don, y se regodea con el mal gusto de contrayentes e invitados.

Todo el film se desliza a partir de este prólogo por la senda de la exageración, desde la interpretación de Jack Nicholson (con labio leporino incluido) hasta la música y la canción sentimentaloides asociada a la pareja de asesinos, desde los colores hasta la puesta en escena o la propia configuración de la trama, un juego de idas y venidas aéreas, entre Los Angeles y Nueva York, que viene a reflejar la vulgaridad de un mundo en trance de desaparición en el que la endogamia —Charley se verá obligado a casarse con su prima (Anjelica Huston) en el desenlace de la narración— representa la única posibilidad de supervivencia.



**El honor de los Prizzi**

Incapaz, por lo tanto, a estas alturas de su carrera y de su vida, de situar su trabajo dentro de los cauces del cine negro o de interesarse siquiera por la evolución de este o por los problemas que sufría su país en esos momentos, Huston decide burlarse de todo y de todos componiendo una imagen deformada (en este caso no sería ocioso utilizar el término esperpento) de los arquetipos primitivos del género y de la sociedad estadounidense de la época antes de lanzar, siguiendo la estela de los planos finales de varias de sus películas, una última carcajada estruendosa y sin respuesta. Era su última contribución a un género al que miró habitualmente con cierta distancia y a través de unos personajes que tuvieron siempre como referente o bien al Roy Earle de **El último refugio** o bien a los gánsteres de las primitivas ficciones, es decir, al pasado en lugar de al presente.

# La victoria y el fracaso

*Aventuras houstonianas*

**Carlos F. Heredero**

*Estatuatxo bat, altxor bat, bale zuri bate do protagonisten biztari zentzua emango dion edozein gauza bilatzea da John Hustonen fikzio gehien-heienen eragilea. Film horietan, protagonistak helburu hori bete nahian dabiltza, alferrik ordea, ekindako aventuraren amaiera aldera helburu hori errealia baino gehiago ilusiozkoa zela eta bidli horretan benetan garrantzizkoa zena bidea zela konturatuko baitira.*



**El hombre que pudo reinar**

“ **C**omo todos los incrédulos profundos, dijo una vez Ángel Fernández-Santos, John Huston era de la estirpe de los que aman intensamente la vida y de los que tienen como única fe la idea de que el destino de los hombres pasa

inevitablemente por el abandono de toda fe”<sup>[1]</sup>. Amor irrefrenable por la vida y rechazo de todo dogma que no esté fundado en las debilidades humanas..., ese es, efectivamente, el sustrato que alimenta la apuesta continuada de Huston por un modelo de cine (y también de “vivir el cine”) que da forma a una aleación no siempre bien digerida por los críticos: la que amalgama acción y aventura con reflexión intelectual y moral existencial.

Una parte sustancial de su filmografía se define por la pasión de vivir y por la exultante palpitación vitalista que subyace, incluso, en el fondo de sus relatos más agónicos y desesperados —**Vidas rebeldes** (*The Misfits*, 1961), **Fat City (Ciudad dorada)** (*Fat City*, 1972), **Sangre sabia** (*Wise Blood / Die Weisheit des Blutes*, 1979), **Bajo el volcán** (*Under the Volcano*, 1984)—, pero la mayoría de sus películas, o al menos las más personales, “están protagonizadas por aventureros y outsiders individualistas, losers errabundos y solitarios que han hecho de la aventura su propio fin, desclasados y desarraigados que expresan una cierta forma de rebeldía, hombres de acción que están de vuelta de casi todo, que persiguen sus obsesiones y que son víctimas de ellas”<sup>[2]</sup>, parias sociales o morales que mantienen despiertos, casi por instinto, los resortes de una supervivencia trágica. Sus simpatías están siempre con los luchadores irredentos, con los aventureros empedernidos, con los que saben de antemano que nunca vencerán y que, sin embargo, se niegan a rendirse.

Películas vitalistas protagonizadas por personajes vitalistas, las ficciones de Huston discurren impregnadas de una subterránea pero densa conciencia existencial nacida de una clara conciencia de lo irremediable de la muerte y hasta de la cercanía de la muerte. Influenciado desde su más temprana juventud por la literatura de Joyce, la conciencia de la mutua dependencia entre los vivos y los muertos, la idea de que el mundo está poblado por seres muertos que caminan entre los vivos<sup>[3]</sup> está muy presente en la personalidad y en el *angst* de criaturas tan definitorias como el aventurero Dobbs —**El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948)—, el desdentado y entrañable Charlie —**La Reina de África** (*The African Queen*, 1951)—, el capitán Ahab —**Moby Dick** (*Moby Dick*, 1956)—, el estudiante Heron de Foix —**Paseo por el amor y la muerte** (*A Walk with Love and Death*, 1969)— o los desertores Danny y Peachy, protagonistas de **El hombre que pudo reinar** (*The Man Who Would Be King*, 1975).

“Solamente admitiendo que la muerte está en el presente, aprenderás a aprovechar la vida en el presente”, decía Antonio Drove<sup>[4]</sup> con una máxima que parece inventada para describir el diapasón existencial en el que se mueven los más fogosos aventureros houstonianos. Dispuestos a apurar hasta el último trago el aliento vital que les mueve, intuyen que no podrán ganar la partida, pero han decidido jugarla hasta el final y apostar en el envite hasta el último acorde su registro, quizás porque se saben compañeros de viaje de la muerte, porque han aprendido a convivir con ella y porque no pueden imaginar ninguna otra forma mejor de apurar su existencia.

Personajes que emprenden la búsqueda incesante (dentro de un itinerario

simultáneamente físico y moral) de un objetivo determinado, cuya persecución obsesiva asumida hasta sus últimas consecuencias da sentido a sus vidas. Llenos de convicción y arrojo, pero también de tanto escepticismo como sentido del humor, jamás alcanzan la meta propuesta, ya sea la estatuilla de **El halcón maltés**, el oro de **El tesoro de Sierra Madre**, la ballena blanca de **Moby Dick**, el botín robado de **La jungla de asfalto** (*The Asphalt Jungle*, 1950), los elefantes en **Las raíces del cielo** (*The Roots of Heaven*, 1958). el zorro en **El último de la lista** (*The List of Adrian Messenger*, 1963), la misiva del título en **La carta del Kremlin** (*The Kremlin Letter*, 1970), la Lily Langtry soñada por Roy Bean en **El juez de la horca** (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, 1972), el mar en **Paseo por el amor y la muerte**, el espía en **El hombre de Mackintosh** (*The Mackintosh Man*, 1973). las riquezas y los tesoros de **El hombre que pudo reinar**, la “fe de Cristo sin Cristo” en **Sangre sabia...**

Unos y otros fracasan en la persecución de estos objetivos (convertidos muchas veces en auténticas quimeras, cuyas resonancias metafóricas sobrepasan con mucho la entidad material de los mismos), pero todos descubren —o sienten en su interior— que la búsqueda, e incluso el sacrificio, han merecido la pena y que, si más no, al menos sí consiguieron afianzar su propia identidad, que —como sugirió en su día César Santos Fontenla— a lo mejor era, en resumidas cuentas, lo único que realmente les motivaba. Socarrones y descreídos, sus héroes combaten hasta el final sabiendo, muy frecuentemente, que incluso el “último refugio” está fuera de su alcance.

Gánsteres, detectives privados, aventureros, marinos, boxeadores, buscadores de oro, borrachines, cazadores, espías, desertores, buscadores de fortuna, cazadores de caballos..., unos y otros componen la particularísima mitología de un cineasta empeñado en encontrar el triunfo en el fracaso. A Huston le interesa dejar constancia de que la derrota material puede llevar aparejada la victoria ética, por lo que sus ficciones vienen a impugnar la moral del éxito propia del *american way of life*, ajenas por completo, como se muestran, a la aceptación pasiva de un sistema que impone el triunfo social y material como el único valor que puede justificar la villa de los individuos.

La mirada houstoniana mantiene una jugosa complicidad con aquellos que se comportan como si la única justificación de sus vidas consistiera en llevar hasta el límite la obsesión que alimenta su imaginario y que les mantiene activos y deseantes. Sus relatos narran un apasionado, dinámico y arriesgado itinerario físico (lleno de incidentes, aventuras rocambolescas o empeños imposibles), pero cuentan el itinerario moral que conduce a sus personajes hasta la lucidez. De ahí que, a estas alturas y después de tanto como se ha escrito y estudiado ya sobre él, seguir considerando a Huston como el “cineasta del fracaso” no es más que un preocupante síntoma de pereza a la hora de utilizar una gastada y tópica etiqueta, una simple y cómoda aplicación mecanicista de polvorientos análisis meramente argumentales de sus películas.

Una visión más atenta de las imágenes y del discurso generado por ellas nos lleva a comprobar, sin embargo, cómo la derrota material de sus héroes lleva siempre aparejado su triunfo moral. Y los ejemplos se explican por sí mismos:

En **La jungla de asfalto**, Dix Handley (Sterling Hayden) alcanzará la compañía de sus queridos caballos (una querencia personal que el cineasta transmite a su criatura) y el paraíso perdido de su Kentucky natal justo en el momento de su muerte.



**Moulin Rouge**

En **La Reina de África**, Rose (Katharine Hepburn) y Charlie (Humphrey Bogart) son hechos prisioneros por los alemanes, pero el absurdo transformará la situación al hundirse el barco alemán cuando choca con la lancha que da título al film.

En **El tesoro de Sierra Madre**, el viento dispersa el oro de los protagonistas, pero su sonora y casi extra-diegética carcajada final nos da a entender que pueden reírse de sí mismos para afianzar su propia identidad.

En **Moulin Rouge** (*Moulin Rouge*, 1952) la obra de Toulouse-Lautrec (José Ferrer) es finalmente admitida y recibida en el Louvre cuando el pintor está a punto de morir, lo que supone una lírica y expresa operación reivindicativa que el cineasta hace explícita con los fundidos encadenados que expresan el reconocimiento

institucional del pintor.

En **Moby Dick**, el capitán Ahab (Gregory Peck) parece atado y arrastrado por la gran ballena blanca, pues nada garantiza —a pesar del discurso final en *off* de Ismael— que la gran bestia marina acabe muriendo —“*Moby Dick volverá a aparecer nuevamente*”, se atreve a sugerir el propio Huston<sup>[5]</sup>—, pero es su propio y voluntario sacrificio el que da sentido a la obsesión irracional y criminal del personaje.

En Paseo por el amor y la muerte, Heron (Assaf Dayan) y Claudia (Anjelica Huston) sienten acercarse su muerte de forma irremediable, pero juntos han encontrado la felicidad; y el mar, ese anhelado mar que no consiguen llegar a ver, se materializa en la pantalla y en su pensamiento gracias a nuevos fundidos y encadenados que el cineasta, una vez más, impone desde fuera de la diégesis para insuflar un sentido moral diferente (de sesgo reivindicativo) a la derrota física y material de sus héroes.

En **El juez de la horca**, la memorable Lily Langtry (Ava Gardner) llegará triunfal al pueblo para leer la carta del juez Roy Bean (Paul Newman), lo que supone el mayor triunfo posible de quien perdió la vida por conseguirlo.

En **Sangre sabia**, el predicador de la “Iglesia sin Cristo” morirá poco antes de encontrar en el regazo maternal y amoroso de su patrona la definitiva paz espiritual que antes buscaba infructuosamente en pos de su particular quimera mística.

No se trata, pues, de ningún tipo de complacencia en la derrota. El pesimismo intelectual y reflexivo frente a un mundo que el cineasta contempla con un feroz escepticismo crítico discurre paralelo al optimismo de la voluntad, porque lo que está en juego es la búsqueda irrenunciable de un sentido para la existencia. Y si esta doble dimensión subyace a la mayoría de sus obras más personales, lo cierto es que se manifiesta con mayor relieve todavía en sus narraciones más típicamente aventureras, protagonizadas por seres que no saben, y además no quieren, vivir de otra manera. Personajes que se sienten extraños y marginados, auténticos *mavericks* de cualquier ecosistema social, que ni siquiera confían demasiado en poder alcanzar la meta que se proponen, pero que persisten en el empeño porque el abandono lo conciben como una traición a sí mismos que de ninguna manera se podrían permitir.

Los protagonistas de títulos como **El tesoro de Sierra Madre**, **La Reina de África**, **Moby Dick**, **Paseo por el amor y la muerte** y **El hombre que pudo reinar** —sin duda las obras de mayor entidad entre la filmografía houstoniana, más volcadas en la narración y vivencia de la aventura— persiguen el oro, la libertad, una ballena blanca, el mar o los tesoros milenarios de un imperio ancestral. Por toda recompensa, sólo encontrarán una razón para seguir viviendo como viven, pero el cineasta filma y narra el proceso poniendo en juego una doble y ambivalente mirada: tan solidaria con sus criaturas como escéptica sobre la posibilidad de que estas puedan alcanzar su obsesión o su sueño.

“*Aventurero es aquel que comienza por abandonar su casa*”, dice Huston, “*y que abandona posteriormente todas las reglas para buscar algo por el valor que esa*

*búsqueda tiene en sí misma. Ese es el tipo de historia que me gustaba contar, pero es cierto que los fracasos siempre me han parecido más interesantes que los éxitos...*”<sup>[6]</sup>. Aventureros de esta estirpe, para quienes el sentido existencial y moral inherente a la búsqueda es más relevante que la conquista final de lo que se persigue, son los que conducen estas historias hechas de impulsos viscerales y de conciencia reflexiva.



**El juez de la horca**

Los relatos están llenos de peligros generados por el azar y lo imprevisto, por la sorpresa y los imponderables. Su desenlace conduce casi siempre a la frustración o a la muerte, pero la reacción ante ello (tanto por parte de los protagonistas como por la del cineasta) es la ironía y el sarcasmo, la celebración y la burla. La actitud de Huston parece a veces la de *“un predicador que se ve obligado a soltar la carcajada al final de cada uno de sus sermones”*<sup>[7]</sup>, pero sus películas —atravesadas casi siempre por un corrosivo y disolvente sarcasmo de fondo— están lejos de resultar adoctrinadoras, porque *“no son actos de seducción ni de esclavitud benigna, sino de liberación”*, como dejó sentado James Agee<sup>[8]</sup>, el más militante de todos sus admiradores.

Los personajes de Huston se expresan más por hechos que por palabras (la acción

es el soporte esencial de sus narraciones), pero el cineasta se siente irremediabilmente atraído por la dimensión moral implícita en el itinerario físico que describen. Mientras Howard Hawks define a sus criaturas básicamente por la acción. Huston profundiza en ellas hasta colocar en primer plano sus preocupaciones éticas y su dubitativa búsqueda de la identidad perdida. Es cierto que en ocasiones el director de **Dublinese** (**Los muertos**) (*The Dead*, 1987) siente la tentación de recargar lo físico con lo moral (porque no confía lo suficiente en la acción como para que ésta hable por sí misma de la moral de los héroes) y tiende a convertir esta faceta en objeto específico de reflexión, pero también lo es que, en sus mejores momentos, acción y moral van de la mano, dialogan entre sí, se alternan y se superponen hasta tejer la voz y el timbre más característicos de su estilo personal.

A diferencia también de lo que ocurre en las películas de aventuras de Hawks, donde el protagonista —aunque esté solo— forma siempre parte de un grupo o de un equipo, un personaje de Huston es siempre un solitario aunque trabaje con otros o esté acompañado por una multitud. De ahí que estas peculiares aventuras se conviertan, con frecuencia, en meditaciones preñadas de ironía o de tragedia sobre la soledad del individuo. En contraste con lo que sucede en sus películas más fronterizas y desesperadas (donde los personajes parecen varados en dique seco, incapacitados para desplazarse y anclados dentro de un entorno que no deja lugar ni espacio para la huida), en sus relatos de aventuras los personajes se mueven con gran dinamismo, avanzan, huyen o retroceden movidos por el inagotable afán de alcanzar su objetivo y de sublimar su necesidad de acción. Describen un itinerario físico que progresa narrativamente y que sirve de soporte a la reflexión que destila dicha trayectoria.

Los protagonistas de **El tesoro de Sierra Madre**, *outsiders* errantes marginados de su propio mundo, contemplan —al final— cómo el oro regresa a la tierra de la que había sido arrancado, pero su reacción es la única consecuente que tenían a su alcance, y de ahí que sus carcajadas aún resuenen en la memoria cuando Billy Dannreuther (Humphrey Bogart) las traiga de nuevo hasta nosotros en el desenlace de **La burla del diablo** (*Beat the Devil*, 1953). Rose y Charlie remontan las aguas del río dentro de **La Reina de África** disfrutando el descubrimiento de la sensualidad y de los cuerpos en medio de una renoiriana travesía entre los peligros de la selva y las amenazas de la guerra. El capitán Ahab vive la persecución de Moby Dick como una auténtica pasión deicida y blasfema, envuelta en brumas románticas y casi abstractas que hacen de su aventura suicida una declaración de tintes apocalípticos sobre la muerte como destino inevitable.



La reina de África

Heron y Claudia recorren los paisajes de la Edad Media asediados por la peste y por la guerra, rodeados de sangre y de cadáveres, pero es precisamente de este entorno del que parecen extraer redobladas energías para amarse y para invocar la imagen soñada del mar. Peachy, finalmente, le presenta a Rudyard Kipling el cráneo coronado de Danny como sarcástica metáfora del triunfo alcanzado en su sueño de recorrer un itinerario que *“sólo Alejandro Magno hiciera antes que ellos”*. Es el desenlace de un film **El hombre que pudo reinar** convertido por su director en lo que José María Carreño llamó *“la última gran película de aventuras a la vieja usanza; es decir, más relacionada con los buenos narradores de hace un siglo que con los tebeos”*, una obra capaz de exhibir *“generosidad humana y no derroche de dólares para efectos especiales, mostrando sin especial empeño una sedimentada sabiduría vital y no delatando burda e incesantemente un falso entusiasmo y una verdadera insolencia fabuladora”*<sup>[9]</sup>.

Películas de hombres, historias vividas por aventureros, los relatos de Huston no son en modo alguno misóginos. Es verdad que, salvo en raras ocasiones, la mujer no suele ocupar el centro de la acción, pero nada permite deducir de sus imágenes que el cineasta menosprecie a las mujeres. Más bien al contrario, son las mujeres

houstonianas, poco convencionales y casi nunca felices, pero tan inquietantes como independientes, las que con su mirada y su actitud expresan a menudo una fuerte y lúcida crítica de los personajes masculinos. Basta recordar los incisivos retratos de Doll Conovan (Jean Hagen) en **La jungla de asfalto**, de Rose y de su conmovedor despertar al amor físico en **La Reina de África**, de Rachel (Audrey Hepburn) y Mathilda (Lillian Gish) en **Los que no perdonan** (*The Unforgiven*, 1960), de las figuras interpretadas por Deborah Kerr en **Sólo Dios lo sabe** (*Heaven Knows, Mr. Allison*, 1957) y en **La noche de la iguana** (*The Night of the Iguana*, 1964), de la madura y fascinante Maxine de este último film o de la mítica y glamourosa Lily Langtry de **El juez de la horca** (sendas creaciones inolvidables de Ava Gardner), de Claudia en **Paseo por el amor y la muerte**, de la determinante y altiva Roxanne (Shakira Caine) de **El hombre que pudo reinar** y, sobre todo, de la Roslyn (Marilyn Monroe) de **Vidas rebeldes**, tan desvalida y patética como firme y lúcida para desafiar a sus antagonistas masculinos al gritarles: “¿... Por qué no os matáis entre vosotros de una vez para ser felices? Lo sabéis todo menos lo que es estar vivos... ¡Cadáveres ambulantes, eso es lo que sois!”.

John Huston narró a través de estas películas una dimensión importante de su propia vida y de su visión del mundo. En sus imágenes se encuentran lo real y lo imaginario. En sus historias se refleja la lucha por la supervivencia y por conservar la propia dignidad. Son obras llenas de vigor y generosidad, narradas por un optimista escéptico, por un existencialista que amaba la vida. Historias desesperadas, pero no quejumbrosas, llenas de figuras desarraigadas y colocadas en el borde, en la frontera misma del precipicio. Por sus grietas se desparraman un desabrido lirismo y una rabia interna siempre a punto de desbordarse, de dar con sus huesos al otro lado del espejo.

*Frontier* de origen, como él mismo se reconocía (“*me encuentro siempre asfixiado por la existencia de demasiadas reglas... amo el sentido de la libertad*”), John Huston hizo de aquellas películas narración y testimonio, dramaturgia y poesía, acción y moral. Disparatadas y reflexivas, vitalistas y trágicas al mismo tiempo, sus aventuras fílmicas son las propias de un creador que nunca se compadece a sí mismo y a quien Orson Welles no dudó en describir como alguien que tenía “*el don de saber escuchar, aderezado con un leve tufillo a confesionario: un sacerdotal toque de incienso con un ligero olor a azufre*”. Son palabras utilizadas por el creador de **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1941) para rendir su particular y emocionado tributo a quien tenía “*el sedoso resplandor de un príncipe del Renacimiento, el simpático descarado de un truhan de la Regencia y la galantería de un caballeroso tahúr de un barco del Misisipi...*” Aquel cineasta apátrida y aventurero, en definitiva, que fue “*señor de un castillo, un epicúreo, un afable conde Drácula que bebía sólo las mejores añadas de Borgoña y no enseñaba los dientes más que para sonreír*”<sup>[10]</sup>.

## En la cruda batalla

**Ricardo Aldarondo**

*Zentzurik ez duten heroi batzuen abenturak kontatzera ohituta dagoen batentzat, Bigarren Mundu Gerrako gertaeretara hurbiltzearen esperientziak lan erraza izan behar zuela ematen du. Zaila da hala izan ote zen jakitea, vaina, nolana ere, hiru documental zoragarri izango ziren emaitza, gerraren laztura agerian utziko zutenak.*



**The Red Badgen of Courage**

**A**l igual que otros directores de Hollywood como Frank Capra, John Ford, William Wyler o Anatole Litvak, John Huston también sirvió a su país durante la Segunda Guerra Mundial con lo que mejor sabía hacer, películas rodadas en el frente que documentaran las hazañas de los soldados y procuraran un plus de ánimo a la población americana. Huston sirvió al ejército como cineasta desde su incorporación en 1942 hasta el final de la guerra en 1945. Pero los tres documentales que completó, **Report From the Aleutians** (1943), **San Pietro** (1945) y **Let There**

**Be Light** (1945) no fueron precisamente generosos en espíritu patriótico y euforia guerrera. Los dos últimos fueron cuestionados y finalmente censurados por el Ministerio de la Guerra. De **San Pietro** quedaron eliminadas secuencias en las que algunos soldados eran entrevistados. **Let There Be Light**, un seguimiento a los soldados que habían sufrido trastornos mentales en el frente, realizado en el Hospital Mason, quedó archivado, supuestamente porque vulneraba la intimidad de los pacientes. Huston lo veía de otra manera: *“Creo que todo se reducía al hecho de que querían mantener el mito del guerrero, que afirmaba que los soldados americanos iban a la guerra y volvían de ella fortalecidos por la experiencia, erguidos y orgullosos por haber servido bien a su patria. Sólo unos cuantos enclenques caían en la cuneta. Todos eran héroes y tenían medallas y bandas para demostrarlo. Podían morir o caer heridos, pero su espíritu permaneció intacto”*<sup>[1]</sup>.

Quizás precisamente por haber vivido la guerra en propia carne y por esa desconfianza hacia el héroe guerrero, el cine bélico de ficción de John Huston es escaso, aunque tan importante como el documental. Sólo **The Red Badge of Courage** (1951) aborda de cara la guerra, con un talante más cercano a esa experiencia real, a pesar de que esté basada en un texto literario ambientado en la Guerra Civil americana y que tenga un visible tono poético, que a la glorificación bélica, desarrollada por el cine americano más estandarizado. **Across the Pacific** (1942) está ambientada en el prelude de la intervención americana en la Segunda Guerra Mundial, pero a pesar de la misión que tiene Humphrey Bogart de evitar la voladura del Canal de Panamá que pretenden unos japoneses de tebeo, la guerra es un trasfondo como otro cualquiera para desarrollar una enrevesada aventurilla de espionaje. Y en **Sólo Dios lo sabe** (*Heaven Knows, Mr. Allison*, 1957), los japoneses que rodean la isla en la que se encuentran Robert Mitchum y Deborah Kerr son sólo un detonante y un fogueo para su relación.



**Across the Pacific**

Los tres documentales rodados por John Huston durante la Segunda Guerra Mundial son muy distintos. **Report From the Aleutians**, filmado en Technicolor, surgió como un capítulo más de la serie **Why We Fight** coordinada por Frank Capra. Más que el “Por qué combatimos”, lo que muestra el documental es cómo se construyen las estrategias de combate y el asentamiento en un punto entonces considerado estratégico, las islas situadas entre Siberia y Alaska, también observadas y ocupadas por los japoneses. En la isla de Adak no hay absolutamente nada más que agua, tormentas frecuentes y una climatología cambiante, más unos cuervos carroñeros. El documental de John Huston, narrado por él y su padre Walter Huston, es un detallista y más que ilustrativo seguimiento a los esfuerzos y previsiones necesarios para convertir un lugar tan inhóspito en un aeródromo que posibilite el bombardeo de las posiciones enemigas en otra de las islas. Y en la revelación de esa otra estrategia más doméstica y rutinaria está el valor de **Report From the Aleutians**. Desde las imágenes iniciales de ese territorio desolado, a las finales con las instalaciones enemigas saltando por los aires, Huston presenta minuciosamente la llegada de barcos cargando grúas y camionetas, enormes planchas de acero, tiendas de campaña y víveres, pero también explica la convivencia diaria, la añoranza del hogar, la utilización de los tiempos muertos. Los aterrizajes en un aeródromo permanentemente cargado de agua están entre las imágenes más impactantes de

**Report From the Aleutians**, que trata con emoción, pero sin sentimentalismo, las bajas de los pilotos que parten en misiones más que peligrosas, y celebra con alivio, más que con euforia, el regreso de todos los aviones, cuando hay suerte. Huston, que para captar las imágenes hizo muchos vuelos al borde de la muerte, está de parte del alivio del piloto, no de la euforia patriótica.



**The Red Badge of Courage**

Si **Report From the Aleutians** tiene la mirada serena del campo base, **San Pietro**, uno de los mejores documentos de la Segunda Guerra Mundial, ofrece la mirada grave e *in situ* de la defensa de un pueblo y de sus alrededores estratégicamente tomados por los nazis. La imagen es más cruda, en blanco y negro. Se inicia con los viñedos quemados y los campos grises y toma como referente inicial el monasterio destruido de Monte Cassino, de 1400 años de antigüedad. Una dolorosa realidad y una metáfora de la vida perdida en una zona en la que los habitantes han tenido que esconderse en cuevas. **San Pietro** parte de esa crónica civil y se interna en el frente en primera línea, con imágenes impactantes de enormes morteros disparando y soldados que se arrastran sabiendo que a pocos metros, después del repecho, está el enemigo. La cercanía de la cámara corta la respiración, pero hay otras imágenes sobrecogedoras: los soldados muertos que son introducidos en bolsas, mientras la

cámara registra sus rostros en primer plano por última vez; la entrada en el pueblo vacío, sin saber si el enemigo está aún ahí; las imágenes del bosque que tendrán una continuación ya más estilizada en **The Red Badge of Courage**; la salida de los habitantes de las cuevas, con los rostros desencajados; una mujer portando un ataúd sobre su cabeza; los niños mirando a cámara en los días posteriores a la liberación; la tierra de nuevo cosechada como círculo esperanzador que se cierra.

En **Let There Be Light** no aparece la destrucción provocada por el enemigo, sino el daño mental causado por la guerra en los soldados americanos. La intención era reflejar la efectividad de las nuevas terapias psicoanalíticas y de hipnosis para sacar a los soldados de estados de *shock* provocados por las situaciones vividas, hombres que están físicamente bien, pero no pueden andar, o hablar correctamente o controlar su cuerpo, El film tiene una voluntad positiva y esperanzadora: muestra la evolución posible, la curación a veces incluso rápida. Pero en los rostros tristes, a veces sobrecogedores, en los relatos desfallecidos de quienes no pueden olvidar el momento en que perdieron a un amigo o se vieron en medio de un infierno, se dibuja con toda sencillez y sequedad el horror de la guerra. Huston comienza con unos planos estilizados, casi artísticos, de la llegada de los soldados. Pero una vez que empiezan las entrevistas, despoja de cualquier artificio un testimonio que habla por sí solo. No es extraño que, terminada ya la guerra, la propia institución que había encargado el trabajo quisiera que lo guardara y evitara su proyección durante más de tres décadas: demasiado crudo para un país que tenía que construir el *american way of life*.

Tampoco la única película de ficción bélica de Huston, **The Red Badge of Courage**, toma la senda de la aventura eufórica. Recobrando los aspectos más sensibles o melancólicos de películas como **El gran desfile** (*The Big Parade*, 1925), de King Vidor, o **Sin novedad en el frente** (*All Quiet on the Western Front*, 1930), de Lewis Milestone, y adelantándose a la crítica a la guerra y a los mandos militares de **Senderos de gloria** (*Paths of Glory*, 1957), de Stanley Kubrick, Huston elabora una crónica poética a partir del texto clásico de Stephen Crane, pero sobre todo a través de unas imágenes que logran construir dentro de cada plano dos realidades distintas, la del campo de batalla y la de la incertidumbre privada de su protagonista, Henry, interpretado por el que fue héroe real en la Segunda Guerra Mundial Audie Murphy, que mira continuamente a su alrededor como si no comprendiera nada de su entorno. Su rostro en primer plano o dejando espacio a lo que le rodea mantiene una dialéctica continua entre el deber y el sentimiento personal, entre la obligación de ser un héroe y la necesidad imperiosa de salir de allí, de dejarlo todo, de desertar. Henry lo hace en un momento de debilidad, o de sensatez, según se mire. Pero regresa y se convierte para su propia sorpresa en el abanderado, a través de una inspirada secuencia de contenida emoción, en la que Henry, que ya mantiene en alto la bandera yanqui, toma la enseña del sudista y la sujeta en el aire sobre el cuerpo caído del enemigo. No es una señal de victoria, sino una ruptura de la regla bélica con unas imágenes que

también abren una brecha en la realidad para dejar paso a la ensoñación y lo fantasmagórico, potenciados por el bosque, la luz que atraviesa el humo, la intermitente narración en *off* (literaria, pero no lastrante) y las significativas “salidas del camino” en el argumento.

Cuando John Huston enseñó **San Pietro** ya tenía clara su posición sobre la guerra: *“El Ministerio de la Guerra no quería saber nada de la película. Uno de sus portavoces me dijo que era ‘antibélica’. Le respondí que si alguna vez hacía una película probélica esperaba que alguien me fusilase. El tipo me miró como si eso fuera exactamente lo que estuviera pensando hacer”*<sup>[2]</sup>.

# Paralelismos y diferencias en ocho títulos fundamentales de John Huston

*Nuria Vidal*

*Hustonen lana filmen bur-hausgarri antzeko bat da, forma eta tamaina desberdinetako piezez eta genero anitzenetan sartzen diren plikulez asatua. Baina edozein bur-hausgarritan bezalaxe, pizak batzuk besteekin bat datos azkenean, zenbaitetan zaila izaten den arren euren arteko elkargunea topatzea.*



El tesoro de Sierra Madre

**H**uston rodó treinta y siete películas en cuarenta y cinco años de carrera. Algunas de ellas son obras maestras, otras son películas de encargo, unas las hizo con ganas, otras con desgana. De todas ellas he elegido ocho que se pueden comparar entre sí de dos en dos por diversos motivos.

## Del claroscuro a la luz

Hay dos películas en la filmografía de Huston que se pueden leer casi en paralelo: se trata de su primera realización. **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1941), y **El honor de los Prizzi** (*Prizzi's Honor*, 1985). Los más de cuarenta años que separan estas dos obras demuestran cómo Huston ha ido del claroscuro a la luz para contar una historia muy parecida. **El halcón maltés** empieza en una ventana con un letrero, la cámara se aleja hacia dentro poco a poco y nos va descubriendo una oficina de detectives con el personaje de Bogart al que vemos de espaldas a la cámara cuando entra Mary Astor; **El honor de los Prizzi** empieza en una vidriera de iglesia y poco a poco se va alejando para dejarnos ver un espacio enorme y lleno de gente en el que muy pronto descubriremos a nuestro héroe, Jack Nicholson de espaldas, que descubre a Kathleen Turner cuando se da la vuelta. A partir de ahí las similitudes se multiplican, pero lo que en **El halcón maltés** es sombrío, en **El honor de los Prizzi** es alegre. Las dos películas están rodadas en estudio, pero una utiliza el techo como forma de cerrar el cuadro y apresar a los personajes, mientras que la otra utiliza el cielo como forma de mostrar la volatilidad de sus acciones. Dos cosas son distintas: la muerte y el sexo. En **El halcón maltés**, Huston muestra los asesinatos prácticamente en *off*, mientras que en **El honor de los Prizzi** no tiene reparo en mostrarlos en toda su crudeza. Lo mismo que las escenas de sexo, apenas insinuadas en **El halcón maltés** con dos besos que abren y cierran la relación de Bogart y Astor, y explícitas y violentamente sexuales en **El honor de los Prizzi**, donde son dos escenas de cama las que inician y cierran su historia. Hay un plano casi igual en ambas películas: el desenmascaramiento de la mujer, Brigid en una, Irene en la otra, cuando Spade en un caso y Charley en el otro descubren sus mentiras y engaños. En realidad ambas películas son extraños triángulos amorosos que funcionan de forma oculta. Sam Spade sabe que nunca podrá confiar en Brigid y en cambio cuenta con la colaboración de su secretaria, como Charley sabe que nunca podrá creer a Irene, pero siempre tendrá a Maerose cerca. La diferencia en estos triángulos la impone Huston, que en **El halcón maltés** aún es capaz de distinguir entre buenos y malos y en **El honor de los Prizzi** sabe que en realidad no hay buenos ni malos. Ambos héroes acaban sacrificando su amor: uno a una ética profesional y una moral que le impulsa a castigar al culpable, el otro en nombre de una ética y una moral que sólo se pueden calificar de inmorales.

## Tesoros ganados, tesoros perdidos

Otros dos títulos importantes de su filmografía se pueden comparar entre sí: **El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948) y **El hombre que pudo reinar** (*The Man Who Would Be King*, 1975). Ambas comienzan en una ciudad inhóspita donde el héroe houstoniano no tiene acomodo: Dobbs deambula por la ciudad, conoce a Curtin en un parque, bebe en los bares, duerme en un refugio; Peachy Carnehan es un desheredado entre la muchedumbre. Ambos son los conductores de la historia: Dobbs porque hasta el final no perdemos su punto de vista; Peachy porque es el narrador del largo *flashback*. En **El tesoro de Sierra Madre**, el grupo se construye con los tres elementos del triángulo, Dobbs, Curtin y el viejo. El triángulo cambiará de vértices según avance la historia, pasará a convertirse en una línea unida cuando entra en acción un cuarto elemento, Cody, y volverá a constituirse en triángulo hasta su desaparición. El tesoro buscado se encontrará y se perderá en unas montañas que reclaman lo que es suyo. El último plano muestra una bolsa de oro vacía enganchada en un cactus. En **El hombre que pudo reinar** el triángulo que forman Daniel, Peachy y Kipling se deshace tras la preparación del plan, pero se rehace de una forma curiosa con la incorporación del soldado Billy Fish. También Daniel y Peachy encuentran un tesoro, no sólo de riquezas materiales, sino de poder y autoestima, pero también ellos lo pierden. El último plano de **El hombre que pudo reinar** es la cabeza seca de Daniel con la corona enganchada como la bolsa en el cactus. La naturaleza es un elemento fundamental en ambas películas, pero si en la que se rueda en México es una naturaleza seca, estéril, sin nubes, en la historia de la India es una naturaleza grandiosa, imponente, magnífica. Es la diferencia entre un Huston que no busca la épica en los años cuarenta, pero no le importa evocarla en los años setenta.

## Hoteles poco confortables

En el cine de Huston hay dos hoteles importantes. Parecidos y distintos a la vez. El hotel de **Cayo Largo** (*Key Largo*, 1948) y el de **La noche de la iguana** (*The Night of the Iguana*, 1964). Uno es un hotel en blanco y negro recreado en un estudio; el otro es un hotel en blanco y negro rodado en un escenario natural. Uno encierra un grupo de personajes que no salen prácticamente de una habitación; otro encierra un grupo de personajes que viven encerrados en su propio interior. En ambos filmes, un autobús tiene un papel importante; en ambos filmes, una tormenta (un ciclón en el caso de **Cayo Largo**, una tormenta de sentimientos en **La noche de la iguana**) es un elemento importante. En las dos películas las palabras son determinantes: son las palabras las que destruyen a Johnny Rocco, más que las pistolas; son las palabras las que llevan a Shannon a confesar sus pecados desde el púlpito de la iglesia. La emoción en ambos filmes está en las miradas más que en los gestos. La cámara en ambas películas se hace invisible, acercándose a los rostros cuando es necesario, dejando aire entre los personajes para que respiren o quitándoselo para que se ahoguen. La luz en **Cayo Largo** no es naturalista, no le importa respetar la fuente de luz, sino enfatizar el juego de sombras entre los personajes positivos, los negativos y los que basculan de uno a otro lado, como el de Gaye Dawn; en **La noche de la iguana**, la luz es la de la noche aunque sea de día. El sol no existe en este universo asfixiante.



La noche de la iguana

## Dos obras maestras

He dejado para el final hablar de dos películas que no tienen nada en común más que ser dos auténticas obras maestras. **La Reina de África** (*The African Queen*, 1951) y **Dublinese** (**Los muertos**) (*The Dead*, 1987), **La Reina de África** consigue transmitir un sentimiento de felicidad y de plenitud con tan sólo dos personajes, bueno, en realidad tres, porque el río y el barco forman un tercer personaje tan importante como puedan serlo Rose y Charlie. Huston logra en este film algo muy difícil: hacer que un espacio pequeño y casi claustrofóbico se convierta en un espacio de libertad y de descubrimiento, Huston utiliza todos los recursos que le gustan: planos de perfil, elementos obstructores en primer plano, espaldas narrativas, picados y contrapicados, pero los pone al servicio de una historia optimista, una historia de crecimiento y de transformación en la que la luz y el color, la música, el sonido y la palabra se adaptan perfectamente a la química de los personajes. El rodaje en África no fue una fiesta, como han contado todos los implicados, pero la película es el resultado de un momento de auténtica felicidad.

También **Dublinese** (**Los muertos**) es el resultado de una plenitud. La del hombre que al final de su vida sabe que ha hecho lo que debía hacer y ha vivido como ha querido. Las constantes de Huston están todas en esta pequeña joya de hora y veinte: un grupo de gente que se reúne para celebrar la Noche de Reyes en una cena donde afloran los sentimientos de cada uno de ellos y en la que un hombre descubre que en realidad no conoce a su mujer; personajes organizados como pequeñas miniaturas de cuadros de pintura inglesa; la descripción de los objetos a través de una última mirada de despedida en una panorámica extraña en el cine de Huston; la música y las canciones como elementos de puntuación de una narración que discurre suavemente, conduciendo la historia hacia el clímax en la escalera cuando Gretta se detiene a escuchar la canción de D'Arcy, para dar paso a la confesión en el hotel, casi un plano secuencia en el que Huston le permite a su hija lucirse en todo su esplendor. Y finalmente el pensamiento de Gabriel/Huston tras la ventana, un auténtico testamento del propio director, un regalo para el futuro.

## Filmografía



Vidas rebeldes

*Dolores Devesa y Alicia Potes*

## DIRECCIÓN

### **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1941)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Warner Bros. **Productor ejecutivo:** Hal B. Wallis. **Productor asociado:** Henry Blanke. **Guión:** John Huston. Basado en la novela *The Maltese Falcon* (*El halcón maltés*) de Dashiell Hammett. **Dirección de diálogos:** Robert Foulk. **Fotografía:** Arthur Edeson. **Montaje:** Thomas Richards. **Música:** Adolph Deutsch. **Dirección musical:** Leo F. Forbstein. **Dirección artística:** Robert Haas. **Vestuario:** Orry-Kelly. **Maquillaje:** Perc Westmore. **Peluquería:** Joan Udko. **Sonido:** Oliver S. Garretson. **Intérpretes:** Humphrey Bogart (*Samuel Spade*), Mary Astor (*Brigid O'Shaughnessy / Miss Wonderly*), Gladys George (*Iva Archer*), Peter Lorre (*Joel Cairo*), Barton MacLane (*teniente Dundy*), Lee Patrick (*Effie Perine*), Sydney Greenstreet (*Kasper Gutman*), Ward Bond (*detective Tom Polhaus*), Jerome Cowan (*Miles Archer*), Elisha Cook Jr. (*Wilmer Cook*), James Burke (*Luke*), Murray Alpert (*Frank Richman*), John Hamilton (*Bryan*), Walter Huston (*capitán Jacoby*), Emory Parnell (*patrón de "La Paloma"*), Robert Homans (*policía*), Creighton Hale, Charles Drake, Bill Hopper y Hank Mann (*periodistas*), Jack Mower (*locutor*). **Duración aprox.:** 100 min. **Otras versiones:** "The Maltese Falcon" (Roy del Ruth, 1931): "Satan Met a Lady" (William Dieterle, 1936). **Estreno en Madrid:** 12 de diciembre de 1976: Bahía.

## Como ella sola (*In This Our Life*, 1942)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Warner Bros. **Productor ejecutivo:** Hal B. Wallis. **Productor asociado:** David Lewis. **Guión:** Howard Koch. Basado en la novela *In This Our Life* de Ellen Glasgow. **Dirección de diálogos:** Edward Blatt. **Fotografía:** Ernie Haller. **Efectos especiales:** Byron Haskin, Robert Burns. **Montaje:** William Holmes. **Música:** Max Steiner. **Dirección musical:** Leo F. Forbstein. **Dirección artística:** Robert Haas. **Vestuario:** Orry-Kelly. **Maquillaje:** Perc Westmore. **Sonido:** Robert B. Lee. **Intérpretes:** Bette Davis (*Stanley Timberlake*), Olivia de Havilland (*Roy Timberlake*), George Brent (*Craig Fleming*), Dennis Morgan (*Peter Kingsmill*), Charles Coburn (*William Fitzroy*), Frank Craven (*Asa Timherlake*), Billie Burke (*Lavinia Timberlake*), Hattie McDaniel (*Minerva Clay*), Lee Patrick (*Betty Wilmoth*), Mary Servoss (*Charlotte Fitzroy*), Ernest Anderson (*Pony Clay*), William B. Davidson (*Jim Purdy*), Edward Fielding (*doctor Buchanan*), John Hamilton (*inspector*), William Forrest (*guardabosques*), Walter Huston (*barman*), Elliott Sullivan, Eddie Acuff, Alan Bridge, Walter Baldwin y Herbert Heywood (*trabajadores*), George Reed (*mayordomo*), Dudley Dickerson (*camarero*), Walter Brook (*taxista*), Ruth Ford (*joven madre*), Billy Wayne (*cliente*), Ira Buck Wood, Sam McDaniel, Billy Mitchell, Napoleon Simpson, Sunshine Samrny Morrison, Jester Hairston y Freddie Jackson (*negros*). **Duración aprox.:** 95 min. Según algunas fuentes: 97 o 98 min. **Estreno en Madrid:** 23 de febrero de 1948: Avenida.

## Across the Pacific (1942)

**Dirección:** John Husión, Vincent Sherman. **Producción:** Warner Bros. **Productores:** Jerry Wald, Jack Saper. **Guión:** Richard Macaulay. Basado en el serial *Aloha Means Goodby* de Robert Garson publicado en *The Saturday Evening Post* el 28 junio-26 julio, 1941. **Dirección de diálogos:** Edward Blatt. **Fotografía:** Arthur Edeson. **Efectos especiales:** Byron Haskin, Willard Van Enger. **Montaje:** Frank Magge. **Montaje secuencias:** Don Siegel. **Música:** Adolph Deutsch. **Dirección musical:** Leo F. Forbstein. **Dirección artística:** Robert Haas, Hugh Reticker. **Vestuario:** Milo Anderson. **Maquillaje:** Perc Westmore. **Peluquería:** Jean Burt. **Sonido:** Everett A. Brown. **Intérpretes:** Humphrey Bogart (*Rick Leland*), Mary Astor (*Alberta Marlow*), Sydney Greenstreet (*Dr. Lorenz*), Charles Halton (*A. V. Smith*), Sen Young (*Joe Totsuiko*), Roland Got (*Sugi*), Lee Tung Foo (*Sam Wing On*), Frank Wilcox (*capitán Morrison*), Paul Stanton (*coronel Hart*), Lester Matthews (*mayor canadiense*), John Hamilton (*presidente del consejo de guerra*), Tom Stevenson (*hombre sin identificar*), Roland Drew (*capitán Harkness*), Monte Blue (*Dan Morton*), Chester Gan (*capitán Higoto*), Richard Loo (*primer oficial Miyuma*), Keye Luke (*empleado de la compañía naviera*), Kam Tong (*T. Oki*), Spencer Chan (*ingeniero jefe Mitsuko*), Rudy Robles (*asesino filipino*), William Hopper (*ordenanza*), Frank Mayo (*auditor*), Garland Smith, Dick French, Charles Drake y Will Morgan (*oficiales*), Jack Mower (*mayor*), Frank Faylen (*Barker*), Ruth Ford (*secretaria*), Eddie Lee (*empleado chino*). **Duración aprox.:** 86 min. Según algunas fuentes: 97 min.

## **Report from the Aleutians (1943) (Documental)**

**Dirección y guión:** capitán John Huston. **Producción:** U. S. Army. Signal Corps. Pictorial Service. **Fotografía:** capitán Rey Scott, teniente Jules Buck, sargento Freeman C. Collins, cabo Buzz Ellsworth, cabo Herman Cratbrey. (Technicolor). **Montaje:** John Huston. **Narradores:** John Huston, Walter Huston. Documental rodado en 16 mm y pasado a 35 mm **Duración aprox.:** 45 min. Según algunas fuentes: 47 min.

## **San Pietro (1945) (Documental)**

**Dirección y guión:** John Huston. **Producción:** The Army Historical Service. **Fotografía:** John Huston y operadores de Signal Corps. **Montaje:** Edward Mann [según algunas fuentes]. **Música:** Dimitri Tiomkin [según algunas fuentes]. **Interpretación musical:** The Air Force Orchestra, The Mormon Tabernacle Choir and St. Brendan's Boys Choir. **Narrador:** John Huston. **Duración aprox.:** 31 min. **Nota:** documental conocido también con el título "The Battle of San Pietro".

## **Let There Be Light (1945) (Documental)**

**Dirección:** John Huston. **Producción:** U. S. Army. Signal Corps. Pictorial Service. **Guión:** John Huston, capitán Charles Kaufman. **Fotografía:** Stanley Cortez. **Montaje:** William Reynolds. **Música:** Dimitri Tiomkin. **Narrador:** Walter Huston. **Duración aprox.:** 58 min.

## **El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Warner Bros. **Productor ejecutivo:** Jack L. Warner. **Productor:** Henry Blanke. **Guión:** John Huston. Basado en la novela *The Treasure of the Sierra Madre* de Bernard Traven. **Fotografía:** Ted McCord. **Dirección efectos especiales:** William McGann. **Efectos especiales:** H. F. Koenekamp, Eddie Cavert. **Montaje:** Owen Marks. **Música:** Max Steiner. **Dirección musical:** Leo F. Forbstein. **Arreglos musicales:** Murray Cutter. **Dirección artística:** John Hughes. **Decorados:** Fred M. MacLean. **Vestuario:** Robert Odell, Ted Schultz. **Maquillaje:** Perc Westmore. **Peluquería:** Betty Delmont. **Sonido:** Robert B. Lee, Rafael Ruiz Esparza. **Asesores técnicos:** Ernesto A. Romero, Antonio Arriaga. **Jefe de producción:** Luis Sánchez Tello. **Intérpretes:** Humphrey Bogart (*Fred Dobbs*), Walter Huston (*Howard*), Tim Holt (*Curtin*), Bruce Bennett (*Cody*), Barton MacLane (*Pal McCormick*), Alfonso Bedoya (*Sombrero Dorado*), Arturo Soto Rangel (*presidente*), Manuel Dondé (*El Jefe*), José Torvay (*Pablo*), Margarito Luna (*Pancho*), Jacqueline Dalya (*chica risueña*), Bobby Blake (*chico mexicano*), Spencer Chan (*propietario*), Julián Rivero (*barbero*) John Huston (*el hombre del traje blanco*), Harry Vejar (*barman*), Pat Flaherty (*cliente*), Guillermo Calles (*tendero*), Roberto Cañedo (*teniente mexicano*), Ernesto Escoto e Ignacio Villalbazo (*bandidos mexicanos*), Ildefonso Vega, Francisco Islas y Alberto Valdespino (*indios*), Manuel Bautista (*niño indio*), Sabino García Pérez (*acompañante indio*), Mario Mancilla (*joven*), Martín Garralaga (*ferroviario*), Clifton Young, Jack Holt, Ralph Dunn. **Duración aprox.:** 124 min. Según algunas fuentes: 128 min. **Premios:** Oscar mejor director y mejor guión; Óscar mejor actor de reparto a Walter Huston. **Estreno:** Barcelona: 20 de septiembre de 1948: Capitol, Metrópoli; Madrid: 15 de octubre de 1948: Avenida.

## **Cayo Largo** (*Key Largo*, 1948)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Warner Bros. **Productor:** Jerry Wald. **Guión:** Richard Brooks, John Huston. Basado en la obra *Key Largo* de Maxwell Anderson. **Fotografía:** Karl Freund. **Dirección efectos especiales:** William McGann. **Efectos especiales:** Robert Burks. **Montaje:** Rudi Fehr. **Música:** Max Steiner. **Orquestación:** Murray Cutter. **Canción:** “*Moanin’ Low*”, letra de Howard Dietz y música de Ralph Rainger. **Dirección artística:** Leo K. Kuter. **Decorados:** Fred M. MacLean. **Vestuario:** Lea Rhodes, Ted Schultz, Marie Blanchard. **Maquillaje:** Perc Westmore. **Peluquería:** Betty Delmont. **Sonido:** Dolph Thomas. **Intérpretes:** Humphrey Bogart (*Frank McCloud*), Edward G. Robinson (*Johnny Rocco*), Lauren Bacall (*Nora Temple*), Lionel Barrymore (*James Temple*), Claire Trevor (*Gaye Dawn*), Thomas Gómez (*Curly Hoff*), Harry Lewis (“*Toots*”), John Rodney (*Clyde Sawyer*), Marc Lawrence (*Ziggy*), Dan Seymour (*Ángel*), Monte Blue (*sheriff Ben Wade*), William Haade (*Ralph Feeney*), Jay Silverheels y Rodric Redwing (*hermanos Oceola*), Joe P. Smith (*conductor del autobús*), Albert Morin (*patrón de barco*), Jerry Jerome, John Phillips y Luther Crockett (*hombres de Ziggy*), Felipa Gómez (*anciana india*), Pat Flaherty. **Duración aprox.:** 100 min. **Premios:** Óscar mejor actriz de reparto a Claire Trevor. **Estreno en Madrid:** 8 de diciembre de 1949: Avenida.

## **Eramos desconocidos** (*We Were Strangers*, 1949)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Horizon Pictures. **Productores:** S. P. Eagle [Sam Spiegel], John Huston. **Guión:** Peter Viertel, John Huston. Basado en el capítulo *China Valdés* de la novela *Rough Sketch* de Robert Sylvester. **Dirección de diálogos:** Gladys Hill. **Fotografía:** Russell Metty. **Escenas especiales:** Lawrence W. Butler. **Montaje:** Al Clark. **Música:** George Antheil. **Dirección musical:** M. W. Stolof. **Dirección artística:** Cary Odell. **Decorados:** Louis Diage. **Vestuario Jennifer Jones:** Jean Louis. **Maquillaje:** Robert Shiffer. **Peluquería:** Larry Germain. **Sonido:** Lambert Day. **Intérpretes:** Jennifer Jones (*China Valdés*), John Gartfield (*Tonny Fenner*), Pedro Armendáriz (*Armando Ariete*), Gilbert Roland (*Guillermo Mantilla*), Ramón Navarro (*jefe de los rebeldes*), Wally Cassell (*Migel*), David Bond (*Ramón Sánchez*), José Pérez (*Tofo Berenguer*), Morris Ankrum (*director del banco*), Tito Renaldo (*Manolo Valdés*), Paul Monte (*Roberto*), Leonard Strong (*artificiero*), Robert Tafur (*Rubio*), Alexander McSweyn y Alfonso Pedroza (*enfermeros*), Ted Hecht (*Enrico*), Santiago Martínez (*camarero*), Joel Rene (*estudiante*), Argentina Brunetti y Mimi Aguglia (*madres*), Robert Malcolm (*sacerdote*), Roberta Haynes (*Lolita*), Lelia Goldoni (*Consuelo*), Paul Marion (*chófer*), Felipe Turich (*espía*), Fred Chapman (*monaguillo*), Julián Rivero (*vendedor de flores*), Jack Clisby (*guarda*), Salvador Báñez (*conductor de la carreta*), Alex Montoya (*chófer*), Peter Virgo (*chófer de Contreras*), Fred Godoy (*Contreras*), Harry Vejar (*guardián*), Albert Morin (*Sánchez*). **Duración aprox.:** 105 min.

## La jungla de asfalto (*The Asphalt Jungle*, 1950)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. John Huston Production. **Productor:** Arthur Hornblow Jr. **Guión:** Ben Maddow, John Huston. Basado en la novela *The Asphalt Jungle* de W. R. Burnett. **Fotografía:** Harold Rosson. **Montaje:** George Boemler. **Música:** Miklos Rozsa. **Dirección artística:** Cedric Gibbons, Randall Duell. **Decorados:** Edwin B. Willis, Jack D. Moore. **Maquillaje:** Jack Dawn (diseño), Lew LaCava. **Peluquería:** Sydney Guilaroff, Elaine Ramsey. **Sonido:** Robert B. Lee. **Interpretes:** Sterling Hayden (*Dix Handley*), Louis Calhern (*Alanzo D. Ennnerich*), Jean Hagen (*Doll Conovan*), James Whitmore (*Gus Minissi*), Sam Jaffe (*"Doc" Erwin Riedenschneider*), John McIntire (*comisario Hardy*), Marc Lawrence (*Cobby*), Barry Kelley (*teniente Ditrieh*), Anthony Caroso (*Louis Ciavelli*), Teresa Celli (*María Ciavelli*), Marilyn Monroe (*Angela Phinlay*), William Davis (*Timmons*), Dorothy Tree (*May Emmerich*), Brad Dexter (*Bob Brannom*), John Maxwell (*doctor Swanson*), Alex Gerry (*Maxwell*), Thomas Browne Henry (*James X Connery*), James Scay (*Janocek*), Don Haggerty (*Andrews*), Henry Rowland (*Franz Schurz*), Helene Stanley (*Jeannie*), Raymond Roe (*chico alto*), Chuck Courtney (*Red*), Ralph Dunn (*agente*), Pat Flaherty (*agente joven*), Tim Ryan (*Jack*), Strother Martin (*Karl Anton Smith*), Henry Corden (*William Doldy*), Frank Cady (*empleado nocturno*), Jack Shea (*sargento*), Benny Burt (*conductor*), Fred Graham (*conductor del camión*), David Hydes (*Evans*), Saul Gorss (*policía secreta*), John Cliff, Ray Teal, Gene Evans, Wesley Hopper y Jack Stoney (*policías*), Joseph Darr Smith, Fred Marlowe, Harlan Warde y John Crawford (*periodistas*), William Washington (*sospechoso*). **Duración aprox.:** 112 min. **Otras versiones:** "Arizona prisión federal (*The Badlanders*)" de Delmer Daves, 1958. "Cairo" (Wolf Rilla, 1963), 'Cool Breeze' (Barry Pollack, 1972), "The Asphalt Jungle" (1961), serie de TV. **Estreno en Madrid:** 11 de enero de 1951: Callao.

## **The Red Badge of Courage (1951)**

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** Gottfried Reinhardt. **Dirección 2.ª unidad:** Andrew Marton. **Guión:** John Huston. Basado en la novela *The Red Badge of Courage* de Stephen Crane. **Adaptación:** Albert Brand. **Fotografía:** Harold G. Rosson. **Montaje:** Ben Lewis. **Supervisión montaje:** Marguerite Booth. **Música:** Bronislau Kaper. **Dirección artística:** Cedric Gibbons, Hans Peters. **Decorados:** Edwin B. Willis, Fred M. McLean. **Maquillaje:** William Tuttle. **Sonido:** Douglas Shearer. **Efectos especiales:** Warren Newcombe. **Intérpretes:** Audie Murphy (*Henry Fleming*, “el joven”), Bill Maudin (*Tom Wilson*, *el soldado ruidoso*), John Dierkes (*Jim Conklin*, *el soldado alto*), Royal Dano (*el soldado harapiento*), Arthur Hunnicutt (*Bill Porter*), Tim Durant (*el general*), Douglas Dick (*el teniente*), Robert Easton Burke (*Thompson*), Smith Bellew (*capitán Orwell*), Glenn Strange (*el coronel*), Andy Devine (*el soldado alegre*), James Whitmore (*narrador*). **Duración aprox.:** 69 min. **Duración original:** 78 min.

## La Reina de África (*The African Queen*, 1951)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Horizon Pictures. Romulus Productions. **Productor:** S. P. Eagle [Sam Spiegel]. **Guión:** James Agee, John Huston. Basado en la novela *The African Queen* de C. S. Forester. **Colaboración en guión:** John Collier. **Fotografía:** Jack Cardiff. (Technicolor). **Fotografía 2.ª unidad:** Ted Scaife. **Montaje:** Ralph Kemplen. **Música:** Alan Gray. **Dirección musical:** Norman del Mar. **Dirección artística:** Wilfred Shingleton. **Decorados:** John Hoesli. **Vestuario:** Doris Langley Morre, Connie de Pinna, Vi Murray. **Maquillaje:** George Frost. **Peluquería:** Eileen Bates. **Sonido:** John Mitchell. **Efectos especiales:** Cliff Richardson. **Intérpretes:** Humphrey Bogart (*Charlie Allnut*), Katharine Hepburn (*Rose Sayer*), Robert Morley (*reverendo Samuel Sayer*), Peter Bull (*capitán del "Louisa"*), Theodore Bikel (*primer oficial alemán del "Louisa"*), Walter Gotell (*segundo oficial alemán del "Louisa"*), Peter Swanwick (*primer oficial del fuerte Shona*), Richard Marner (*segundo oficial del fuerte Shona*), Gerald Onn (*oficial del "Louisa"*), John von Kolze (*oficial alemán*), Harry Arbour (*sargento mayor alemán*). **Duración aprox.:** 104 min. **Estreno en Madrid:** 4 de septiembre de 1952, Coliseum.

## **Moulin Rouge** (*Monlin Rouge*, 1952)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Romulus Productions para United Artists. **Productor:** John Huston. **Productor asociado:** Jack Clayton. **Guión:** John Huston, Anthony Veiller. Basado en la novela *Moulin Rouge* de Pierre La Mure. **Fotografía:** Oswald Morris. (Technicolor). **Montaje:** Ralph Kemplen. **Montaje secuencias especiales:** Robert Hessens. **Música:** Georges Auric. **Dirección musical:** Lambert Williamson. **Arreglos canciones:** Paul Dehr. **Dirección escenas de baile:** William Chappell. **Dirección artística:** Paul Sheriff. **Decorados:** Marcel Vertes. **Vestuario:** Schiaparelli. **Supervisión:** Julia Squire. **Maquillaje:** Constance Reeve. **Peluquería:** Eileen Bates. **Sonido:** A. E. Rudolph, E. Law. **Asesor de color:** Eliot Elisofon. **Intérpretes:** José Ferrer (*Henri de Toulouse-Lautrec*), Colette Marchand (*Marie Charlet*), Suzanne Flon (*Myriam Hayem*), Zsa Zsa Gabor (*Jane Avril*), Claude Nollier (*condesa de Toulouse-Lautrec*), Katherine Kath (*La Goulue*), Muriel Smith (*Aicha*), Mary Clare (*señora Loubet*), Walter Crisham (*Valentin "Le Désossé"*), Harold Kasket (*Zidler*), Jim Gerald (*padre Cotelte*), Georges Lanes (*Patou*), Lee Montague (*Maurice Joyant*), Maureen Swanson (*Denise*), Tutte Lemkow (*compañero de Aicha*), Jill Bennett (*Sarah*), Peter Cushing (*Marcel de la Voisier*), Theodore Bikel (*King de Serbia*), Rupert John (*Chocolat*), Eric Pohlmann (*propietario del bar*), Jules Maccio (*el enano*), Christopher Lee (*Seurat*), Jean Claudio (*juerguista*), Joan Ozenne (*Félix*), Francis De Wolff (*Victor*), George Pastell (*hombre del primer bar*), Moyra Fraser, Hilary Allen, Maria Sanina, Sara Luzita, Sheila Nelson y Aleta Morrison (*bailarinas de can can*). **Duración aprox.:** 123 min. **Estreno en Madrid:** 16 de noviembre de 1953: Pompeya, Palace.

## La burla del diablo (*Beat the Devil*, 1953)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Romulus Productions. Santana Pictures. **Productor:** John Huston. **Productor asociado:** Jack Clayton. **Productores ejecutivos:** Humphrey Bogart, James Woolf. **Guión:** Truman Capote, John Huston. Basado en la novela de James Helvick. **Adaptación:** Anthony Veiller, Peter Viertel. **Fotografía:** Oswald Morris. **Montaje:** Ralph Kemplen. **Música:** Franco Mannino. **Dirección musical:** Lambert Williamson. **Dirección artística:** Wilfred Shingleton. **Decorados:** Jack Allien, Angela Allen. **Maquillaje:** Constance Reeve. **Peluquería:** Bette Lee. **Sonido:** George Stephenson, Ernest Law. **Intérpretes:** Humphrey Bogart (*Billy Dannreuther*), Jennifer Jones (*Gwendolen Chelm*), Gina Lollobrigida (*Maria Dannreuther*), Robert Morley (*Petersen*), Peter Lorre (*O'Hara*), Edward Underown (*Harry Chelm*), Ivor Barnard (*mayor Jack Ross*), Bernard Lee (*inspector Clayton*), Marco Tulli (*Ravello*), Mario Perroni (*Purser*), Alex Pochet (*director del hotel*), Saro Urzi (*el capitán*), Aldo Silvani (*Charles*), Giulio Donnini (*el administrador*), Juan de Landa (*el chófer*), Manuel Serrano (*oficial árabe*), Mimmo Poli (*barman*), Katherine Kath, Rosario Borelli. **Duración aprox.:** 93 min. **Estreno en Madrid:** 1 de mayo de 1981: Torre de Madrid.

## **Moby Dick** (*Moby Dick*, 1956)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Moulin Pictures para Warner Bros. **Productor:** John Huston. **Productor asociado:** Vaughan N. Dean. **Guión:** Ray Bradbury, John Huston. Basado en la novela *Moby Dick* de Herman Melville. **Fotografía:** Oswald Morris. (Technicolor). **Fotografía 2.ª unidad:** Freddie Francis. **Montaje:** Russell Lloyd. **Música:** Philip Stainton. **Dirección musical:** Louis Levy. **Dirección artística:** Ralph Brinton. **Decorados:** Stephen Drake, Geoffrey Drake. **Vestuario:** Elizabeth Haffenden. **Maquillaje:** Charles Parker. **Sonido:** John Mitchell, Len Shilton. **Supervisión sonido:** Harold King. **Efectos especiales:** Gus Lohman. **Efectos sonoros:** Leslie Hodgson. **Asesor técnico:** Robert Clarke. **Intérpretes:** Gregory Peck (*capitán Ahab*), Richard Basehart (*Ishmael*), Leo Genn (*Starbuck*), Orson Welles (*padre Mapple*), James Robertson-Justice (*capitán Boomer*), Harry Andrews (*Stubb*), Bernard Miles (*el hombre de Man*), Noel Purcell (*el carpintero*), Edric Connor (*Daggoo*), Mervyn Johns (*Peleg*), Joseph Tomelly (*Peter Coffin*), Francis De Wolff (*capitán Gardiner*), Philip Stainton (*Bildad*), Royal Dano (*Elijah*), Friedrich Ledebur (*Queequeg*), Ted Howard (*el herrero*), Seamus Kelly (*Flask*), Tamba Alieney (*Pip*), Tom Clegg (*Tashtego*). **Duración aprox.:** 115 min. **Estreno en Madrid:** 6 de octubre de 1958: Lope de Vega.

## **Sólo Dios lo sabe** (*Heaven Knows, Mr. Allison*, 1957)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Twentieth Century Fox. **Productor asociado:** Eugene Frenke. **Guión:** John Huston, John Lee Mahin. Basado en la novela de Charles Shaw. **Fotografía:** Oswald Morris. (Color DeLuxe; Cinemascope). **Montaje:** Russell Lloyd. **Música:** Georges Auric. **Dirección musical:** Lambert Williamson. **Dirección artística:** Stephen Grimes. **Vestuario:** Elizabeth Haffenden. **Maquillaje:** George Frost. **Sonido:** Basil Fenton-Smith. **Efectos especiales:** Kay Kellogg. **Intérpretes:** Robert Mitchum (*cabo Allison*), Deborah Kerr (*sor Angela*). **Duración aprox.:** 107 min. **Estreno en Madrid:** 1 de septiembre de 1961: Carlos III, Roxy B.

## **El bárbaro y la geisha** (*The Barbarian and the Geisha*, 1958)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Twentieth Century Fox. **Productor:** Eugene Frenke. **Guión:** Charles Grayson. Basado en la novela de Ellis St, Joseph. **Supervisión de guión:** Teinosuke Kinugasa. **Fotografía:** Charles B. Clark. (Color DeLuxe; Cinemascope). **Montaje:** Stuart Gilmore. **Música:** Hugo Friedhofer. **Dirección artística:** Lyle R. Wheeler, Jack Martin Smith. **Decorados:** Walter M. Scott, Don B. Greenwood. **Vestuario:** Charles Lemaire. **Maquillaje:** Webb Overlander. **Sonido:** W. D. Flick, Warren B. Delaplain. **Intérpretes:** John Wayne (*Townsend Harris*), Eiko Ando (*Okichi*), Sam Jaffe (*Henry Heusken*), So Yamamura (*gobernador Tamura*), Norman Thomson (*capitán del barco*), James Robbins (*teniente Fisher*), Pat Morita (*el primer ministro*), Kodaya Ichikawa (*Daimyo*), Hiroshi Yamato (*shogun*), Tokujiro Iketaniuchu (*Harusha*), Fuji Kasni (*señor Hotta*), Takeshi Kumagai (*el chambelán*). **Duración aprox.:** 104 min. **Estreno en Madrid:** 31 de diciembre de 1959: Callao.

## Las raíces del cielo (*The Roots of Heaven*, 1958)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Twentieth Century Fox. **Productor:** Darryl F. Zanuck. **Productor asociado:** Robert L. Jacks. **Guión:** Romain Gary, Patrick Leigh-Fermon. Basado en la novela de Romain Gary. **Fotografía:** Oswald Morris. (Color DeLuxe: Cinemascope). **Montaje:** Russell Lloyd. **Música:** Malcolm Arnold. **Canción:** Henry Patterson. **Dirección artística:** Stephen Grimes, Raymond Gabutti. **Decorados:** Bruno Avesani. **Vestuario:** Rosine Delamare. **Maquillaje:** George Frost. **Sonido:** Basil Fenton-Smith. **Efectos especiales:** Fred Etcheverry. **Intérpretes:** Errol Flynn (*comandante Dick Forsythe*), Juliette Greco (*Minna*), Trevor Howard (*More*), Eddie Albert (*Abe Fields*), Orson Welles (*Cy Sedgwick*), Paul Lukas (*Saint Denis*), Friedrich Ledebur (*Peer Qvist*), Edric Connor (*Wattari*), Olivier Husenot (*el barón*), Pierre Dudan (*comandante Scholscher*), Maurice Cannon (*Haas*), Marc Doelnitz (*De Vries*), Dan Jackson (*Madjumba*), Jacques Marin (*Cerisot*), Ilabib Benglia (*Korotoro*), Bachir Touré (*Yussef*), Roscoe Stallworth (*N'Dolo*), Alain Saury (*edecán*), Assane Hall (*Inguele*), Francis De Wolff (*padre Fargue*). **Duración aprox.:** 131 min. **Estreno en Madrid:** 28 de junio de 1965: Imperial, Fuencarral.

## Los que no perdonan (*The Unforgiven*, 1960)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Contemporary Productions para United Artists. **Productor:** James Hill. **Guión:** Ben Maddow. Basado en la novela de Alan Le May. **Fotografía:** Franz F. Planer. (Technicolor; Panavision). **Montaje:** Russell Lloyd. **Música:** Dimitri Tiomkin. **Dirección artística:** Stephen Grimes. **Vestuario:** Dorothy Jeakins. **Maquillaje:** Frank McCoy, Frank LaRue. **Sonido:** Basil Fenton-Smith. **Efectos especiales:** Dave Koehler. **Intérpretes:** Burt Lancaster (*Ben Zachary*), Audrey Hepburn (*Rachel Zachary*), John Saxon (*Johnny Portugal*), Audie Murphy (*Cash Zachary*), Charles Bickford (*Zeh Rawlins*), Lillian Gish (*Mathilda Zachary*), Joseph Wiseman (*Abe Kelsey*), Albert Salmi (*Charlie Rawlins*), Doug McClure (*Andy Zachary*), Kipp Hamilton (*Georgia Rawlins*), June Walker (*Hogar Rawlins*), Arnold Merritt (*Jude Rawlins*), Carlos Rivas (*"Pájaro Perdido"*). **Duración aprox.:** 121 min. **Estreno en Madrid:** 12 de enero de 1961: Palacio de la Música.

## Vidas rebeldes (*The Misfits*, 1961)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Seven Arts Productions. **Productor:** Frank K. Taylor. **Dirección 2.ª unidad:** Tom Shaw. **Guión:** Arthur Miller. **Fotografía:** Russell Metty. **Fotografía 2.ª unidad:** Rex Wimpy. **Montaje:** George Tomasini. **Música:** Alex North. **Dirección artística:** Stephen Grimes, William Newberry. **Decorados:** Frank McKelvy. **Vestuario:** Jesse Munden. **Maquillaje:** Frank LaRue, Frank Prehoda, Alan Snyder. **Peluquería:** Agnes Flanagan. **Sonido:** R. D. Cook. **Efectos especiales:** Cline Jones. **Títulos de crédito:** George Nelson & Co. **Intérpretes:** Clark Gable (*Gay Langland*), Marilyn Monroe (*Roslyn Taber*), Montgomery Clift (*Perce Howland*), Thelma Ritter (*Isabelle Steers*), Eli Wallach (*Guido*), James Barton (*viejo del bar*), Estelle Winwood (*mujer en la iglesia*), Kevin McCarthy (*Raymond Taber*), Dennis Shaw (*Lester*), Philip Mitchell (*Charles Steers*), Walter Ramage (*mozo de caballos*), Peggy Barton (*la novia*), J. Lewis Smith (*vaquero del bar*), Marietta Tree (*Susan*), Bobby LaSalle (*barman*), Ryall Bowker (*hombre del bar*), Ralph Roberts (*conductor de ambulancia*). **Duración aprox.:** 124 min. **Estreno en Madrid:** 25 de junio de 1962: Lope de Vega.

## **Freud (Pasión secreta)** (*Freud*, 1962)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Universal International. A John Huston Production. **Productor:** Wolfgang Reinhardt. **Productor asociado:** George Golitzen. **Guión:** Charles Kaulman, Wolfgang Reinhardt. Basado en un argumento de Charles Kaufman. **Fotografía:** Douglas Slocombe. **Montaje:** Ralph Kentplen. **Música:** Jerry Goldsmith. **Secuencias música electrónica:** Henk Badings. **Supervisión musical:** Joseph Gershenson. **Dirección artística:** Stephen Grimes. **Vestuario:** Doris Langley. **Maquillaje:** Robert Schiffer, Raimund Stangl. **Sonido:** Basil Fenton-Smith, Renato Cadueri. **Asesor técnico:** Earl A. Loomis Jr. **Asesor médico:** David Stafford-Clark. **Títulos de crédito:** James Leong. **Intérpretes:** Montgomery Clift (*Sigmund Freud*), Susannah York (*Cecily Koertner*), Larry Parks (*Dr. Joseph Breuer*), Susan Kohner (*Martha Freud*), Eric Portman (*Dr. Theodore Meynert*), Eileen Herlie (*Ida Koertner*), Fernand Ledoux (*profesor Charcot*), David McCallum (*Carl van Schlosser*), Rosalie Crutchley (*señora Freud*), David Kossoff (*Jacob Freud*), Joseph Fürst (*Jacob Koertner*), Alexander Mango (*Bobinsky*), Leonard Sachs (*Brouhardier*), Allan Cuthbertson (*Wilkie*), Moira Redmond (*Nora Wimmer*), Maria Persehy (*Magda*), Elisabeth Neumann-Viertel (*señora Bernays*), Ursula Lyn (*Mitzi Freud*), Víctor Beaumont (*Dr. Guber*), Manfred Andrea (*estudiante*), John Huston (*narrador*). **Duración aprox.:** 139 min. **Nota:** también conocida con el título: "The Secret Passion". **Estreno en Madrid:** 27 de enero de 1969: Alcalá Palace.

## **El último de la lista** (*The List of Adrian Messenger*, 1963)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Joel Productions, Universal Pictures. **Productor:** Edward Lewis. **Responsable de producción:** Edward Muhl. **Guión:** Anthony Veiller. Basado en la novela *The List of Adrian Messenger* de Philip MacDonald. **Fotografía:** Joseph MacDonald. **Unidad fotografía europea:** Ted Scaife. **Montaje:** Ed Terry O. Morse, Hugh S. Fowler. **Música:** Jerry Goldsmith. **Supervisión musical:** Joseph Gershenson. **Dirección artística:** Alexander Golitzen, Stephen Grimes, George Webb. **Decorados:** Oliver Emert. **Diseño de maquillaje:** Bud Westmore. **Maquillaje:** John Chambers, Nick Marcellino, David Grayson. **Peluquería:** Larry Germain. **Sonido:** Waldon O. Watson, Frank H. Wilkinson. **Intérpretes:** Kirk Douglas (*George Brougham*), George C. Scott (*Anthony Gethryn*), Dana Wynter (*Lady Jocelyn Bruttonholm*), Clive Brook (*marqués de Gleneyre*), Jacques Roux (*Raoul Le Borg*), Gladys Cooper (*señora Kamudjian*), Herbert Marshall (*Sir Wilfred Lucas*), John Merivale (*Adrian Messenger*), Marcel Dalio (*Max*), Bernard Archard (*inspector Pike*), Walter Anthony Huston (*Derek*), Roland D. Long (*Carstairs*), Anita Sharp Bolster (*tendera*), Noel Putcell (*granjero*), John Huston (*lord Ashton*), Tony Curtis (*el organista italiano*), Burt Lancaster (*la vieja*), Robert Mitchum (*Joe Slattery*), Frank Sinatra (*el gitano*). **Duración aprox.:** 98 min. **Estreno en Madrid:** 3 de febrero de 1964: Consulado, Carlos III, Roxy B.

## La noche de la iguana (*The Night of the Iguana*, 1964)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Seven Arts Productions. A John Huston - Ray Stark Production. **Productor:** Ray Stark. **Productor ejecutivo:** Abe Steinberg. **Productor asociado:** Alexander Whitelaw. **Director asociado:** Emilio Fernández. **Guión:** Anthony Veiller, John Huston. Basado en la obra *The Night of the Iguana* de Tennessee Williams. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Montaje:** Ralph Kemplen. **Música:** Benjamín Frankel. **Dirección artística:** Stephen Grimes. **Vestuario:** Dorothy Jeakins. **Maquillaje:** Jack Obringer. Eric Allwright. **Peluquería:** Sydney Guilaroff. **Sonido:** Basil Fenton-Smith. **Intérpretes:** Richard Burton (*reverendo T. Lawrence Shannon*), Ava Gardner (*Maxine Faulk*), Deborah Kerr (*Hannah Jelkes*), Sue Lyon (*Charlotte Goodall*), James Ward (*Hank Prosner*), Grayson Hall (*Judith Fellowes*), Cyril Delevanti (*Nonno*), Mary Boylan (*señorita Peebles*), Gladys Hill (*señorita Dexter*), Billie Matticks (*señorita Throxtton*), Fidelmar Duran (*Pepe*), Robert Leyva (*Pedro*), C. G. Kim (*Chang*), Eloise Hardt, Thelda Victor, Betty Proctor, Dorothy Vanee, Liz Rubey, Bernice Starr y Barbara Joyce (*maestras*), Emilio Fernández (*barman*). **Duración aprox.:** 118 min. **Estreno en Madrid:** 6 de noviembre de 1964: Gran Vía. Españolito.

**La Biblia... en su principio**(*The Bible... in the Beginning / La Bibbia*, 1966)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Dino De Laurentiis Cinematográfica / Twentieth Century Fox. **Productor:** Dino De Laurentiis. **Productor asociado:** Luigi Luraschi. **Director 2.<sup>a</sup> unidad “La creación”:** Ernst Haas. **Guión:** Christopher Fry. **Colaboración en guión:** Jonathan Griffin, Ivo Perilli, Vittorio Bonicelli. Basado en los veintidós primeros capítulos de la Biblia. **Fotografía:** Giuseppe Rotunno. (Technicolor; 35 mm y 70 mm). **Montaje:** Ralph Kemplen. **Música:** Toshio Mayuzumi. **Interpretación musical:** Orchestra Cinefonica Italiana, Chorus Carapellucci. **Coreografía:** Katherine Dunham. **Dirección artística:** Mario Chiari. **Asociado dirección artística:** Stephen Grimes. **Vestuario:** María de Matteis, Tigano & Lo Faro. Vestuario Ava Gardner: Sorelle Fontana. **Maquillaje:** Giuliano Laurenti; Alberto De Rossi (supervisor). **Peluquería:** Elda Magnanti. **Sonido:** Fred Haynes (Supervisión), Murray Spivack, Basil Fenton-Smith. **Efectos especiales:** Augie Lohman. **Asesor histórico:** Emilio Villa. **Intérpretes:** Michael Parks (*Adán*), Ulla Bergryd (*Eva*), Richard Harris (*Caín*), John Huston (*Noé / narrador*), Stephen Boyd (*Nimrod*), George C. Scott (*Abraham*), Ava Gardner (*Sara*), Peter O’Toole (*los tres ángeles*), Zoe Sallis (*Agar*), Gabriele Ferzetti (*Lot*), Eleonora Rossi Drago (*mujer de Lot*), Franco Nero (*Abel*), Pupella Maggio (*mujer de Noé*), Alberto Lucantoni (*Isaac*), Luciano Conversi (*Ismael*), Robert Rietty (*Eliazar*), Adriana Ambesi y Maria Grazia Spina (*hijas de Lot*), Claudio Lange (*esposa de Nimrod*), Angelo Boscariol (*Sem*), Peter Heinze (*Cam*), Ana Maria Orso (*mujer de Sem*), Eric Leutzinger (*Jafet*), Rossana Di Rocco (*mujer de Jafet*), Gabriel la Pallotta (*mujer de Cam*), Flavio Bennati (*serpiente*), Roger Beaumont, Gianluigi Crescenzi, Michael Steinpiehler, Giovanna Galletti. **Duración aprox.:** 174 min. **Estreno en Madrid:** 22 de diciembre de 1966: Conde Duque.

## Casino Royale (*Casino Royale*, 1967)

**Dirección:** John Huston, Ken Hughes, Val Guest, Robert Parrish, Joseph McGrath. **Producción:** Famous Artists Productions (Reino Unido). **Productores:** Charles K. Feldman, Jerry Bresler. **Productor asociado:** John Dark. **Directores 2.ª unidad:** Richard Talmadge. Anthony Squire. **Guión y adaptación:** Wolf Mankowitz, John Law, Michael Sayers. Basado en la novela *Casino Royale* de Ian Fleming. **Colaboración en guión [no acreditados]:** Billy Wilder, Ben Hecht, John Huston, Val Guest, Joseph Heller, Terry Southern. **Fotografía:** Jack Hildyard. (Technicolor). **Fotografía adicional:** John Wilcox, Nicolás Roeg. **Montaje:** Bill Lenny. **Música:** Burt Bacharach. Tema principal interpretado por Herp Albert, The Tijuana Brass. **Canción:** “*The Look of Love*” de Burt Bacharach y Hal David interpretada por Dusty Springfield. **Coreografía:** Tutte Lemkow. **Diseño de producción:** Michael Stringer. **Dirección artística:** John Howell, Ivor Beddoes. Lionel Couch. **Decorados:** Terence Morgan. **Vestuario:** Julie Harris. **Maquillaje:** Neville Smallwood. **Peluquería:** Joan Smallwood, **Sonido:** John W. Mitchell, Sash Fisher, Bob Jones, Dick Langford, Chris Greenham. **Efectos especiales:** Cliff Richardson, Roy Whybrow. **Intérpretes:** David Niveo (*Sir James Bond*), Peter Sellers (*Evelyn Tiemble*), Ursula Andress (*Vesper Lynd*), Orson Welles (*Le Chiffre*), Joanna Pettet (*Mata Bond*), Daliah Lavi (*la que detiene*), Woody Allen (*Jimmy Bond, Dr. Nosh*), Terence Cooper (*Cooper*), Barbara Bouchet (*Moneyppenny*), Deborah Kerr (*Lady Fiona / Agente Mimi*), William Molden (*Ransome*), Charles Boyer (*Le Grand*), John Huston (*McTarry / M*), Kurt Kraznar (*Smernov*), George Raft (*él mismo*), Jean-Paul Belmondo (*legionario francés*), Peter O’Toole (*gaitero*), Angela Scoular (*Buttercup*), Gabriella Licudi (*Eliza*), Tracey Crisp (*Heather*), Elaine Taylor (*Peg*), Jacqueline Bisset (*señorita Goodthighs*), Alexandra Bastedo (*Meg*), Anna Quayle (*Frau Hoffner*), Stirling Moss (*chófer*), Derek Nimmo (*Hadley*), Ronnie Corbett (*Polo*), Colin Gordon (*director del casino*), Bernard Cribbins (*taxista*), Tracy Reed (*jefe de la cuadrilla*), John Bluthal (*portero del casino*), Geoffry Bayldon (*Q*), John Wells (*ayudante de Q*), Duncan Macrae (*inspector Mathis*), Graham Stark (*cajero*), Chic Murray (*Chic*), Jonathan Routh (*John*), Richard Wattis (*oficial de la armada británica*), Vladek Sheybal (*representante de Le Chiffre*), Percy Herbert (*gaitero*), Penny Riley (*chica del control*), Jeanne Roland (*capitán de la guardia*). **Duración aprox.:** 131 min. **Estreno en Madrid:** 22 de diciembre de 1967: Real Cinema.

## **Reflejos en un ojo dorado** (*Reflections in a Golden Eye*, 1967)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Warner Bros. - Seven Arts International. A John Huston - Ray Stark Production. **Productor:** Ray Stark. **Productor asociado:** C. O. Erickson. **Guión:** Chapman Mortimer, Gladys Hill. Basado en la novela *Reflections in a Golden Eye* de Carson McCullers. **Fotografía:** Aldo Tonti. (Technicolor; Panavision). **Montaje:** Russell Lloyd. **Música:** Toshio Mayuzumi. **Dirección musical:** Marcus Dods. **Diseño de producción:** Stephen Grimes. **Dirección artística:** Bruno Avesani. **Decorados:** William Kiernan, Joe Chevalier. **Vestuario:** Dorothy Jeakins. **Maquillaje:** Frank Larue, Phil Rhodes, Amato Garbini. **Peluquería:** Agites Flanagan, Paula Borzelli. **Sonido:** Basil Fenton-Smith, John Cox. **Efectos especiales:** Augie Lohman. **Intérpretes:** Elizabeth Taylor (*Leonora Penderton*), Marlon Brando (*mayor Weldon Penderton*), Brian Keith (*teniente coronel Morris Langdon*), Julie Harris (*Alison Langdon*), Zorro David (*Anacleto*), Gordon Mitchell (*sargento de cuerdas*), Irvin Dugan (*capitán Weincheek*), Fay Sparks (*Susie*), Robert Forster (*soldado Williams*), Douglas Stark (*Dr. Burgess*), Al Mulock (*veterano*), Ted Beniades (*sargento*), John Callaghan (*soldado*). **Duración aprox.:** 109 min. **Estreno en Madrid:** 26 de octubre de 1978: Albéniz, Richmond.

## La horca puede esperar (*Sinful Davey*, 1969)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Mirisch - Webb Productions (Reino Unido). A John Huston - Walter Mirisch Production. **Productor:** William N. Graf. **Productor ejecutivo:** Walter Mirisch. **Productor asociado:** William Kirby. **Guión:** James R. Webb. Basado en el libro *The Life of David Haggart* de David Haggart. **Fotografía:** Freddie Young, Edward Scaife. (Eastmancolor; Panavision). **Montaje:** Russell Lloyd. **Música:** Ken Thorne. **Canción:** “*Sinful Davey*” de Don Black (letra) y Ken Thorne (música) interpretada por Esther Ofarim. **Coreografía:** Alice Dalgarno. **Diseño de producción:** Stephen Grimes. **Dirección artística:** Carmen Dillon. **Decorados:** Josie MacAvin. **Vestuario:** Margaret Furse. **Maquillaje:** Neville Smallwood. **Peluquería:** Joan Smallwood. **Sonido:** Basil Fenton-Smith, Leslie Hodgson. **Efectos especiales:** Richard Parker. **Intérpretes:** John Hurt (*Davey Haggart*), Pamela Franklin (*Annie*), Nigel Davenport (*Richardson*), Ronald Fraser (*MacNab*), Robert Morley (*duque de Argyll*), Fidelma Murphy (*Jean Carlisle*), Maxine Audley (*duquesa de Argyll*), Fionnula Flanagan (*Penelope*), Donald McCann (*Sir James Graham*), Allan Cuthbertson (*capitán Douglas*), Eddie Byrne (*Yorkshire Bill*), Niall MacGinnis (*Simpson*), Noel Purcell (*Jock*), Judith Furse (*Mary*), Francis De Wolff (*Andrew*), Paul Farrell (*alguacil de Stirling*), Geoffrey Golden (*Warden McEwan*), Leon Collins (*doctor Greshum*), Mickser Reid (*Billy*), Derek Young (*Bobby Rae*), John Franklin (*George Bagrie*), Eileen Murphy (*Mary Kidd*). **Duración aprox.:** 95 min. **Estreno en Madrid:** 25 de mayo de 1970: Arguelles, Barceló, Benlliure.

## **Paseo por el amor y la muerte** (*A Walk with Love and Death*, 1969)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Twentieth Century Fox. A John Huston - Carter De Haven III Production. **Productor:** Carter De Haven III. **Productor asociado:** Dale Wasserman. **Guión:** Dale Wasserman. Basado en la novela *A Walk with Love and Death* de Hans Koningsberger. **Adaptación:** Hans Koningsberger. **Fotografía:** Ted Scaife. (Color DeLuxe). **Montaje:** Russell Lloyd. **Música:** Georges Delerue. **Canción inglesa:** Gladys Hill. **Diseño de producción:** Stephen Grimes. **Dirección artística:** Wolf Wilzemann. **Decorados:** Josie Macavin. **Vestuario:** Leonor Fini. **Maquillaje:** Neville Smallwood. **Peluquería:** Margaret Pitter. **Sonido:** Basil Fenton-Smith, Renato Cadueri. **Intérpretes:** Anjelica Huston (*Claudia*), Assaf Dayan (*Heron de Foix*), Anthony Corlan (*Robert*), John Hallam (*Sir Meles*), Robert Lang (*jefe de los peregrinos*), Guy Deghy (*sacerdote*), Michael Gough (*el monje loco*), George Murcell (*capitán*), Eileen Murphy (*la gitana*), Anthony Nicholls (*padre superior*), Joseph O'Connor (*St. Jean*), John Huston (*Robert*), John Franklin (*el alcahuete*), Melvyn Hayes (*primer actor*), Barry Keegan (*líder campesino*), Nicholas Smith (*peregrino*), Antoinette Reuss (*mujer del carbón*), Gilles Segal, Med Hondo y Luis Masson (*actores*), Eligen Ledebur (*orfebre*), Otto Dworak (*posadero*), Max Sulz (*campesino*), John Veenenbos (*monje*), Dieter Tressler (*mayordomo*), Paul Hoer (*chico campesino*), Myra Malik (*chica campesina*), Michael Baronne e Yvan Strogoff (*soldados*). **Duración aprox.:** 90 min. **Estreno en Madrid:** 20 de junio de 1973: Peñalver, Pompeya.

## La carta del Kremlin (*The Kremlin Letter*, 1970)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Twentieth Century Fox. A John Huston - Carter De Haven III Production. **Productores:** Carter de Haven III, Sam Wiesenhal. **Guión:** John Huston, Gladys Hill. Basado en la novela *The Kremlin Letter* de Noel Behn. **Fotografía:** Ted Scaife (Color DeLuxe; Panavisión). **Montaje:** Russell Lloyd. **Música:** Toshio Mayuzumi. **Dirección musical:** Robert Drasnin. **Diseño de producción:** Led Haworth. **Dirección artística:** Elven Webb. **Decorados:** Dario Simone. **Vestuario:** John Furness. **Maquillaje:** Amato Barbino, George Frost (supervisión). **Sonido:** Basil Fenton-Smith, Renato Cadueri. **Efectos especiales:** Augie Lohman. **Intérpretes:** Bibi Andersson (*Erika*), Richard Boone (*Ward*), Nigel Green (*Janis*). Dean Jagger (*“El Salteador”*), Lila Kedrova (*Sophie*), Michael Liammoir (*Dulce Alice*), Patrick O’Neal (*Rone*), Barbara Parkins (*B. A.*), Ronald Radd (*Potkin*), George Sanders (*“El Brujo”*), Raf Vallone (*el fabricante de muñecas*), Max von Sydow (*Kosnov*), Orson Welles (*Brenavitch*), Sandor Eles (*Grodin*), Niall MacGinnis (*el constructor*), Anthony Chinn (*Kitai*), Guy Deghy (*el profesor*), John Huston (*el almirante*), Fulvia Ketoff (*Sonia*), Vonetta McGee (*la negra*), Marc Lawrence (*el sacerdote*), Cyril Shaps (*médico forense*), Christopher Sandford (*Rudolph*), Hana-Maria Pravda (*señora Kazar*), George Pravda (*Kazar*), Ludmila Dudarova (*señora Potkin*), Dimitri Tamarov (*Ilya*), Pehr-Olof Siren (*el recepcionista*), Daniel Smid (*el camarero*), Victor Beaumont (*el dentista*), Stephen Zacharias (*Dittomachine*), Laura Forin (*Elena*), Sara Rannin (*madre de Mikhail*), Rune Sandlunds (*Mikhail*), Sacha Carafa (*señora Grodin*). **Duración aprox.:** 116 min. **Estreno en Madrid:** 7 de agosto de 1975: Españolto.

## **Fat City (Ciudad dorada) (*Fat City*, 1972)**

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Rastar Productions. Columbia Pictures. **Productor:** Ray Stark. **Productor asociado:** David Dworski. **Guión:** Leonard Gardner. Basado en su novela *Fat City*. **Fotografía:** Conrad Hall. (Eastmancolor). **Montaje:** Margaret Booth. **Supervisión musical:** Marvin Hamlisch. **Canción:** “*Help Me Make It Through the Night*” compuesta e interpretada por Kris Kristofferson. **Diseño de producción:** Richard Sylbert. **Decorados:** Morris Hoffman. **Vestuario:** Dorothy Jeakins. **Maquillaje:** Jack Young. **Peluquería:** Virginia Jones. **Sonido:** Tom Overton, Arthur Piantadosi. **Títulos de crédito:** Wayne Fitzgerald. **Efectos especiales:** Paul Stewart. **Intérpretes:** Stacy Keach (*Billy Tully*), Jeff Bridges (*Ernie Munger*), Susan Tyrrell (*Oma*), Candy Clark (*Faye*), Nicholas Colasanto (*Rubén*), Art Aragon (*Babe*), Curtis Cokes (*Earl*), Sixto Rodriguez (*Lucero*), Billy Walker (*Wes*), Wayne Mahan (*Bufford*), Rubén Navarro (*Fuentes*), Cari D. Parker (*pagador*). **Duración aprox.:** 96 min. **Estreno en Madrid:** 9 de abril de 1977: Peñalver.

## **El juez de la horca** (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, 1972)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** First Artists Productions. **Productor:** John Foreman. **Productor asociado:** Frank Caffey. **Guión:** John Milius. **Fotografía:** Richard Moore. (Technicolor; Panavision). **Efectos especiales fotográficos:** Hugh Butler, Peter Glouner. **Montaje:** Hugh S, Fowler. **Música:** Maurice Jarre. **Canción:** “*Marmalade, Molasses and Honey*” de Maurice Jarre, Marilyn y Alan Bergman interpretada por Andy Williams. **Dirección artística:** Tambi Larsen. **Decorados:** Robert Benton. **Vestuario:** Edith Head. **Peluquería:** Jane Shugure. **Sonido:** Larry Jost. **Intérpretes:** Paul Newman (*juez Roy Bean*), Jacqueline Bisset (*Rose Bean*), Ava Gardner (*Lily Langtry*), Tab Hunter (*Sam Dodd*), John Huston (*Grizzly Adams*), Stacy Keach (*Bob “El Malo”*), Roddy McDowall (*Frank Gass*), Anthony Perkins (*reverendo LaSalle*), Victoria Principal (*Maria Elena*), Anthony Zerbe (*el timador*), Ned Beatty (*Tector Crites*), Jim Burk (*Bart Jackson*), Matt Clark (*Nick*), Steve Kanaly (*Lucky Jim*), Bill McKinney (*Fermel Parlee*), Francesca Jarvis (*señora Jackson*), Karen Carr (*señora Grubb*), Dolores Clark (*señora Jim*), Lee Meza (*señora Parlee*), Neil Summers (*Rufus Krile*), Jack Colvin (*Pimp*), Howard Morton (*fotógrafo*), Billy Pearson (*jefe de estación*), Stan Barrett (*el asesino*), Don Starr (*gerente del teatro*), Alfred G. Bosnos (*empleado del teatro*), John Hudkins (*hombre del escenario*), David Sharpe (*doctor*), Barbara J. Longo (*señora gorda*), Frank Soto (*líder mexicano*), Roy Jenson, Gary Coms, Fred Brookfield, Benie Dobbins, Richard Farnsworth, Leroy Johnson, Fred Krone, Terry J. Leonard y Dean Smith (*forajidos*), Margo Epper, Jeannie Epper y Stephanie Epper (*prostitutas*), Bruno (*vigilante del oso*). **Duración aprox.:** 124 min. **Estreno en Madrid:** 14 de diciembre de 1972: Amaya.

## **El hombre de Mackintosh** (*The Mackintosh Man*, 1973)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Newman - Foreman / John Huston Productions. **Productor:** John Foreman. **Productor asociado:** William Hill. **Director 2.<sup>a</sup> unidad:** James Arnett. **Guión:** Walter Hill. Basado en la novela *The Freedom Trap* de Desmond Bagley. **Fotografía:** Oswald Morris. (Technicolor). **Montaje:** Russell Lloyd. **Música:** Maurice Jarre. **Diseño de producción:** Terry Marsh. **Dirección artística:** Alan Tomkins. **Decorados:** Peter James. **Vestuario:** Elsa Fennell. **Maquillaje:** George Frost, Hug Richards. **Sonido:** Basil Fenton-Smith. **Efectos especiales:** Cliff Richardson, Ron Ballinger. **Intérpretes:** Paul Newman (*Joseph Rearden*), Dominique Sanda (*señora Smith*), James Mason (*Sir George Wheeler*), Harry Andrews (*Angus Mackintosh*), Ian Bannen (*Slade*), Michael Hordern (*Brown*), Nigel Patrick (*Soames-Trevelyan*), Peter Vaughan (*Brunskill*), Roland Culver (*juez*), Percy Herbert (*Taafe*), Robert Lang (*Jack Summers*), Jenny Runacre (*Gerda*), John Bindon (*Buster*), Hugh Manning (*fiscal*), Leo Genn (*Rollins*), Wolfe Morris (*comisario*), Noel Purcell (*O'Donovan*), Donald Webster (*Jervis*), Keith Bell (*Palmer*), Niall MacGinnis (*Warder*), Eddie Byrne (*pescador*), Shane Briant (*Cox*), Michael Poole (*señor Boyd*), Eric Mason (*el cartero*), Ronald Clark (*asistente*), Anthony Vaccars (*vendedor*), Dinny Powell (*joven*), Douglas Robinson (*Danahoe*), Jack Cooper y Marc Boyle (*motoristas*), Marcelle Castillo (*Madeleine*), Noshier Powell (*guardia armado*), Terry Plummer (*hombre de oscuro*), Joe Cahill (*primer guardia*), Gerry Alexander (*segundo guardia*), John McDarby (*viejo en la parada del autobús*), Donald McCann (*primer bombero*). **Duración aprox.:** 99 min. **Estreno en Madrid:** 28 de enero de 1974: Avenida.

## **El hombre que pudo reinar** (*The Man Who Would Be King*, 1975)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Persky-Bright Productions / Devon Pictures para Allied Artists / Columbia Pictures. **Productor:** John Foreman. **Supervisión de producción:** Ted Lloyd. **Productores asociados:** James Arnett, William Hill. **Director 2.ª unidad:** Michael Moore. **Guión:** John Huston, Gladys Hill. Basado en un relato de Rudyard Kipling. **Fotografía:** Oswald Morris. (Technicolor; Panavision). **Fotografía 2.ª unidad:** Alex Thompson. **Efectos ópticos:** Wally Veevers. **Montaje:** Russell Lloyd. **Música:** Maurice Jarre. **Diseño de producción:** Alexander Trauner. **Dirección artística:** Tony Inglis. **Decorados:** Peter James. **Vestuario:** Edith Head. **Supervisión:** John Wilson Apperson. **Maquillaje:** George Frost. **Peluquería:** Pat Dermott. **Sonido:** Basil Fenton-Smith, Gordon K. MacCallum. **Efectos especiales:** Dick Parker. **Pinturas:** Albert Whillock. **Intérpretes:** Sean Connery (*Daniel Dravot*), Michael Caine (*Peachy Carnehan*), Christopher Plummer (*Rudyard Kipling*), Saced Jaffrey (*Billy Fish*), Karrouni Ben Bouih (*Kafu Selim*), Jack May (*comisario del distrito*), Doghmi Larbi (*Ootah*), Shakira Caine (*Roxanne*), Mohammed Shamsi (*Bahu*), Paul Antrim (*Mulvaney*), Albert Moses (*Ghulam*), Kimat Singh, Gurmukh Singh (*soldados sijs*), Yvonne Ocampo, Nadia Atbib (*bailarinas*), Graham Aeres (*oficial*), The Blue Dancers of Goulamine. **Duración aprox.:** 129 min. **Estreno en Madrid:** 5 de julio de 1976: Capitol.

## **Independence (1976)**

**Dirección:** John Huston. **Producción:** U. S. National Parks Service para Twentieth Century Fox. **Productores:** Joyce Ritter, Lloyd Ritter. **Director 2.ª unidad:** Lloyd Ritter. **Guión:** Joyce Ritter, Lloyd Ritter, Thomas McGrath. **Fotografía:** Owen Roizman. (Eastmancolor: Panavision). **Montaje:** Eric Albertson. **Música:** Jack Cortner. **Dirección artística:** Stephen Grimes. **Vestuario:** Ann Roth. **Asesor histórico:** L. H. Butterfield. **Intérpretes:** William Atherton (*Benjamin Rush*), John Favorite (*John Lansing Jr.*), Pat Hingle (*John Adams*), Ken Howard (*Thomas Jefferson*), Donald C. Moore (*Benjamin Harrison*), Anne Jackson (*Abigail Adams*), Patrick O'Neal (*George Washington*), Scott Mulherne (*Alexander Hamilton*), Eli Wallach (*Benjamín Franklin*), John Randolph (*Samuel Adams*), Joe Ritter (*Page*), Paul Sparer (*John Hancock*), Tom Spratley (*George Mason*), Donald Symington (*Richard Henry Lee*), James Tolkan (*Tom Paine*), E. G. Marshall (*narrador*). **Duración aprox.:** 30 min.

## **Sangre sabia** (*Wise Blood / Die Weisheit des Blutes*, 1979)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Ithaca Productions (Los Angeles) / Anthea (Munich). **Productores:** Michael Fitzgerald, Kathy Fitzgerald. **Productor asociado:** Hans Brockmann. **Guión:** Benedict Fitzgerald, Michael Fitzgerald. Basado en la novela homónima de Flannery O'Connor. **Fotografía:** Gerry Fisher. (Color). **Montaje:** Roberto Silvi. **Música:** Alex North. **Decorados y supervisión de vestuario:** Sally Fitzgerald. **Vestuario:** Uta Frewald. **Maquillaje:** Al Apone. **Sonido:** Colin Charles. **Intérpretes:** Brad Dourif (*Hazel Motes*), Ned Beatty (*Hoover Shoates*), Harry Dean Stanton (*Asa Hawks*), Daniel Shor (*Enoch Emery*), Amy Wright (*Sabbath Lily Hawks*), Mary Nell Santacrose (*señora Flood*), John Huston (*abuelo de Hazel*), William Hickey (*predicador*), J. L. Parker, Marvin Sapp, Richard Karle, Herb Kossover, Betty Lou Groover, John Tyndall, Gillaaron Houck, Philip Mixer, Sharon Johnson, Joe Dorsey, Stratton Leopold, Leonard Holmes, Daniel Albright, Tommy Alson, Harold Horne, Jim Barbee, Gene Howard, Raymond Foskey, Vicky Dyer, Jerry Rushing, Ken Flower, Gladys Hill, Ray Wilkes. **Duración aprox.:** 106 min. **Estreno en Madrid:** 1 de abril de 1980: Luna 1.

## **Phobia** (*Phobia*, 1980)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Borough Park Productions (Canadá). **Productor:** Zale Magder. **Productores ejecutivos:** Larry Spiegel, Mel Bergman. **Productores asociados:** Jonathan Kaplan, Gladys Hill. **Guión:** Lew Lehman, Jimmy Sangster, Peter Bellwood. Basado en un argumento de Gary Sherman, Ronald Shusett. **Fotografía:** Reginald H. Morris. (Color; Panavision). **Montaje:** Stan Cole. **Música:** André Gagnon. **Supervisión musical:** Tim McCauley. **Interpretación musical:** The National Philharmonic Orchestra of London. **Diseño de producción:** Ben Edwards. **Dirección artística:** David Jaquest. **Decorados:** Andrée Brodeur. **Vestuario:** Aleida Macdonald. **Maquillaje:** Kathy Southern. **Sonido:** Nolan Roberts, Eric Tomlinson. **Efectos especiales:** Martin Malivoire. **Asesor en psicología:** Melvyn Hill. **Intérpretes:** Paul Michael Glaser (*doctor Peter Ross*), John Colicos (*inspector Barnes*), Susan Hogan (*Jenny St. Clair*), Alexandra Stewart (*Barbara Grey*), Robert O'Ree (*Bubba King*), David Bolt (*Hemy Owen*), David Eisner (*Johnny Venuti*), Lisa Langlois (*Laura Adams*), Kenneth Welsh (*sargento Wheeler*), Neil Vipond (*doctor Clegg*), Patricia Collins (*doctora Alice Toland*), Marian Waldman (*señora Casey*), Gwen Thomas (*doctor Clemens*), Paddy Companero (*la perdidista*), Gerry Salsberg (*primer periodista*), Peter Hicks (*segundo periodista*), Joan Fowler (*enfermera jefe*), John Stoneham (*guardia de seguridad*), Terry Martin y Ken Anderson (*policías*), Janine Cole (*la niña*), Karen Pike (*la rehén*), Wendy Jewel, Coleen Embry y Diane Lasko (*las muchachas*). **Duración aprox.:** 90 min.

## **Evasión o victoria** (*Victory*, 1981)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** The Victory Company / Tom Stern, en asociación con Andy Vajna y Mario Kassar para Lorimar Pictures. **Productor:** Freddie Fields. **Productor ejecutivo:** Gordon McLendon. **Productora asociada:** Annie Fargue. **Director 2.ª unidad:** Robert Riger. **Guión:** Evan Jones, Yabo Yablonsky. Basado en un argumento de Yabo Yablonsky, Djordje Milicevic y Jeff Maguire. **Fotografía:** Gerry Fisher. (Metrocolor; Panavision). **Fotografía 2.ª unidad:** Eric Van Haren Noman. **Montaje:** Roberto Silvi. **Música:** Bill Conti. **Diseño de producción:** J. Dennis Washington. **Decorados:** Sydney Ann Kee. **Vestuario:** Tom Bronson. **Maquillaje:** Mike Westmore, Tony Lloyd. **Sonido:** Colin Charles. **Efectos especiales:** Candy Flanagan. **Diseño jugadas de fútbol:** Pelé. **Asesores técnicos:** mayor Pat Reid, Helmut Gradischnig. **Intérpretes:** Sylvester Stallone (*Robert Hatch*), Michael Caine (*capitán John Colby*), Pelé (*Luis Fernández*), Max von Sydow (*mayor alemán Kart von Steiner*), Carole Laure (*Renée*), George Mikell (*comandante alemán*), Daniel Massey (*coronel inglés Waldron*), Tim Pigott-Smith (*comandante inglés Rose*), Amidou (*André*), Jean-François Stévenin (*Claude*), Bobby Moore (*Terry Brady*), Benoit Ferreux (*Jean-Paul*), Jack Lenoir (*Georges*), Julian Curry (*Shurlock*), Michel Dhrey (*comentarista francés*), Osvaldo Ardiles (*Carlos Rey*), John Wark (*Arthur Hayes*), Werner Roth (*capitán Baumann*), Co Pins (*Pieter Van Beck*), Mike Summerbee (*Sid Harmor*), Hallvar Thorensen (*Gunnar Nilsson*), Laude Sivell (*Dieter*), Robin Turner (*Schmidt*), Kazimierz Deyna (*Paul Wolchek*), Paul Van Himst (*Michel Fileu*), Soren Linsted (*Erik Borge*), Russell Osman (*Doug Clure*), Kevin O'Calloghan (*Tony Lewis*), Gary Waldhorn (*Müller, entrenador*), Arthur Brauss (*Lutz*), Michael Wolf (*Lang*), Clive Merrison (*el falsificador*), Gunter Wolbert (*comentarista alemán*), Capacci Eolo (*comentarista italiano*). **Duración aprox.:** 117 min. **Estreno en Madrid:** 4 de diciembre de 1981: Roxy A, Windsor A.

## **Annie** (*Annie*, 1981)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Rastar Productions para Columbia Pictures. **Productor:** Ray Stark. **Productores ejecutivos:** Joe Layton, Howard Pine. **Productor asociado:** Carol Sobieski. **Dirección 2.ª unidad:** James Arnett. **Guión:** Carol Sobieski. Basado en la obra de Thomas Meehan, Charles Strouse y Martin Chamin, basado a su vez en el cómic *Little Orphan Annie*. **Fotografía:** Richard Moore. (Metrocolor; Panavision). **Fotografía 2.ª unidad:** Rex Metz. **Efectos especiales ópticos:** Howard A. Anderson. **Montaje:** Michael A. Stevenson. **Música:** Charles Strouse. **Canciones:** Martin Charnin. **Dirección musical y arreglos:** Ralph Burns. **Canciones:** “*Tomorrow*”, “*Sandy*” interpretadas por Aileen Quinn; “*It’s lite Hard-Knock Life*” interpretada por Aileen Quinn, Toni Ann y coros; “*Maybe*”, “*Dumb Dog*” interpretadas por Aileen Quinn y Ann Reinking; “*Little Girls*” interpretada por Carol Burnett; “*We Got Annie*” interpretada por Ann Reinking, Lu Leonard, Geoffrey Holder y Roger Minami; “*Let’s Go to the Movies*” interpretada por Aileen Quinn, Ann Reinking, Albert Finney y coros; “*Sign*” interpretada por Carol Burnett y Albert Finney; “*You’re Never Fully Dressed without a Smile*” interpretada por Peter Marshall; “*Easy Street*” interpretada por Carol Burnett, Tim Curry y Bernadette Peters; “*Tomorrow (White House versión)*” interpretada por Aileen Quinn, Albert Finney, Lois deBanzie y Edward Herrmann; “*Maybe (otra versión)*” interpretada por Aileen Quinn y Albert Finney; “*Finale: I Don’t Need Anything But You / We Got Annie / Tomorrow*” interpretada por Aileen Quinn, Albert Finney y coros. **Secuencias musicales:** Joe Layton. **Coreografía:** Arlene Phillips. **Diseño de producción:** Dale Hennesy. **Dirección artística:** Robert Guerra. **Decorados:** Marvin March. **Vestuario:** Theoni V. Aldredge. **Maquillaje:** Ben Lane, Dan Striepeke, Jeff Hamilton. **Sonido:** Gene Cantamessa, Dan Wallin. **Efectos especiales:** Phil Cory (coordinador). **Secuencias de circo:** The Big Apple Circus. **Extractos del film:** “*Margarita Gautier (Camille)*” de George Cukor, 1936. **Intérpretes:** Aileen Quinn (*Annie*), Albert Finney (*Oliver ‘Daddy’ Warbucks*), Carol Burnett (*señorita Hannigan*), Bernadette Peter (*Lily St. Regis*), Ann Reinking (*Grace Farrell*), Tim Curry (*Rooster*), Geoffrey Holder (*Punjab*), Edward Herrmann (*Franklin D. Roosevelt*), Peter Marshall (*Bert Healy*), Roger Minami (*Asp*), Toni Ann Gisoni (*Molly*), Rosanne Sorrentino (*Pepper*), Lara Berk (*Tessie*), April Lerman (*Kate*), Robin Ignico (*Duffy*), Lucie Stewart (*July*), Lois deBanzie (*Eleonor Roosevelt*), Loni Ackerman, Murphy Cross y Nancy Sinclair (*las hermanas Boylan*), I. M. Hobson (*Drake*), Lu Leonard (*señora Pugh*), Mavis Ray (*señora Greer*), Pam Blair (*Annette*), Colleen Zenk (*Colette*), Victor Griffin (*Saunders*), Jerome Callamore (*Frick*), Jon Richards (*Frack*), Wayne Cilento (*fotógrafo*), Ken Swofford (*Weasel*), Larry Hankin, Irving Metzman (*Bundles*), Angela Martin (*señora McCracky*), Kurtis Epper Sanders

(*Spike*), Liz Marsh, Danielle Miller, Lisa Kieldrup, Angela Lee, Tina Maria Caspary, Julio Whitman, Jan Mackie, Shawnee Smith, Mandy Peterson, Jamie Flowers, Cherie Michan, Janet Marie Jones, Linda Saputo, Sonja Hancy, Kari Baca y Victoria Hartman (*bailarinas*). **Duración aprox.:** 128 min. **Estreno en Madrid:** 17 de diciembre de 1982: Palacio de la Música, Juan de Austria.

## **Bajo el volcán** (*Under the Volcano*, 1984)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Ithaca Enterprises (Los Angeles) / Conacine (México). A Michael & Kathy Fitzgerald Presentation. **Productores:** Moritz Borman, Wieland Schulz-Keil. **Productor ejecutivo:** Michael Fitzgerald. **Productores asociados:** Héctor López Lechuga, Arnold Gelsky. **Guión:** Guy Gallo. Basado en la novela *Under the Volcano* (*Bajo el volcán*) de Malcolm Lowry. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. (Tecnicolor; Panavision). **Montaje:** Roberto Silvi. **Música:** Alex North. **Orquestaciones:** Al Woodbury, Lennie Niehaus. **Dirección musical:** Elsa BaIngsted. **Diseño de producción:** Gunther Gerzo. **Dirección artística:** José Rodríguez Granada. **Diseño de decorados:** Elsa Wachter. **Decorados:** Teresa Wachter, Martín Cárdenas. **Vestuario:** Angela Dodson. **Maquillaje:** Fernando García González, Teresa Sánchez, Keis Maes. **Sonido:** Colin Charles. **Efectos especiales:** Chucho Durán. **Intérpretes:** Albert Finney (*Geoffrey Firmin*), JacquEline Bisset (*Yvonne Firmin*), Anthony Andrews (*Hugh Firmin*), Ignacio López Tarso (*doctor Vigil*), Katy Jurado (*señora Gregoria*), James Villiers (*Brit*), Dawson Bray (*Quincey*), Carlos Riquelme (*Bustamante*), Jim McCarthy (*“Gringo”*), René Ruiz *“Tun-Tun”* (*el enano*), Eliazar García Jr. (*el responsable de jardines*), Salvador Sánchez (*el responsable del ganado*), Sergio Calderón (*el responsable del municipio*), Araceli Ladewuen Castelun (*María*), Emilio Fernández (*Diosdado*), Arturo Sarabia (*Cervantes*), Roberto Martínez Sosa (*“Pocas Pulgas”*), Hugo Stiglity (*sinarquista*), Ugo Moctezuma (*cónsul latino*), Isabel Vázquez (*La dama de las gallinas*), Gustavo Fernández *“Xochitl”* (*el travestí*), Irene Díaz de Dávila (*Conchita*), Alberto Olivera (*torero*), Eduardo Borbolla (*Don Juan Tenorio*), Alejandra Suárez (*Doña Inés*), Rodolfo de Alejandro (*conductor de autobús*), Juan Ángel Martínez Ramos (*pasajero*), Martín Palomares Carrión (*el indio muerto*), Mario Arévalo y Ramiro Ramírez (*jinetes*). **Duración aprox.:** 111 min. **Estreno en Madrid:** 8 de octubre de 1984: Richmond, Urquijo, La Vaguada.

## **El honor de los Prizzi** (*Prizzi's Honor*, 1985)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** ABC Motion Pictures. **Productor:** John Foreman. **Productor ejecutivo:** Dennis L. Judd II. **Productor asociado:** Laila Nabulsi. **Supervisión de producción:** Jon Kilik. **Guión:** Richard Condon, Janet Roach. Basado en la novela *Prizzi's Honor* de Richard Condon. **Fotografía:** Andrzej Bartkowiak. (Color DeLuxe). **Montaje:** Rudi Fehr, Kaja Fehr. **Música:** Alex North. **Diseño de producción:** Dennis Washington. **Dirección artística:** Michael Helmy (New York), Tracy Bousman (Los Angeles). **Diseño de decorados:** Elizabeth Bousman (Los Angeles). **Decorados:** Bruce Weintraub (Nueva York), Charles Truhan. **Diseño de vestuario:** Donfeld. **Vestuario:** John S. Perry. **Maquillaje:** Mark Reedall (Jack Nicholson), Tom Case (Kathleen Turner), Mickey Scott (Nueva York), Guy Janno (Los Angeles). **Sonido:** Dennis Maitland, Kim Maitland (Nueva York), Art Rochester (Los Angeles), Dan Wallin. **Efectos especiales:** Connie Brink. **Intérpretes:** Jack Nicholson (*Charley Partanna*), Kathleen Turner (*Irene Walker*), Robert Loggia (*Eduardo Prizzi*), John Randolph (*Angelo "Pop" Purtanna*), William Hickey (*Don Corrado Prizzi*), Lee Richardson (*Dominic Prizzi*), Michael Lombard (*Filargi "Finlay"*), Anjelica Huston (*Maerose Prizzi*), George Santopietro (*el fontanero*), Lawrence Tierney (*teniente Hanley*), C. C. H. Pounder (*Peaches Attamont*), Ann Selepegno (*Amalia Prizzi*), Vic Polizos (*Phil Vittimizzare*), Dick O'Neill (*Bluestone*), Sully Boyar (*Casco Vascone*), Antonia Vázquez (*Theresa Prizzi*), Tomasino Baratta (*él mismo*), John Calvani (*guardaespaldas del Don*), Murray Staff (*Gallagher*), Joseph Ruskin (*Marxie Heller*), Ray Serra (*Bocca*), Seth Allen (*Gomsky*), Dominic Barto (*Presto Ciglione*), Teddi Siddall (*Beulah*), Tom Signorelli y Raymond Iannicelli (*fotógrafos*), Stanley Tucci (*soldado*), Themis Sapountzakis (*policía*), Debra Kelly y Scolt Campbell (*novios mexicanos*), Beth Raines (*azafata del aeropuerto*), Michael Sabin (*Charley, a los 17 años*), Michael Tuck (*"Fred"*), Michael Fischetti (*Kiely*), Kenneth Cervi (*guardaespaldas*), Marlene Williams (*señora Calhane*), Joe Kopmar, Erasmus "Charlie" Alfano, Peter D'Arcy, Thomas Lomonaco y Bill Brecht (*fumadores de puros*). **Duración aprox.:** 129 min. **Estreno en Madrid:** 16 de enero de 1986: Capitol. Luchana. Carlton, Urquijo, Candilejas, Europa, La Vaguada.

## **Dublinese** (**Los muertos**) (*The Dead*, 1987)

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Liffey Films, Vestron Pictures (Estados Unidos) / Zenith Productions (Londres), Channel Four (Londres) / Delta Film (Berlín). **Productores:** Wieland Schulz-Keil, Chris Sievernich. **Productor ejecutivo:** William J. Quigley. **Coordinación de producción:** Anne M. Shaw. **Guión:** Tony Huston. Basado en el cuento *The Dead* (*Los muertos*) del libro *Dubliners* (*Dublinese*) de James Joyce. **Fotografía:** Fred Murphy. (Color). **Montaje:** Roberto Silvi. **Música:** Alex North. **Canción:** “*The Lass of Aughrim*” interpretada por Frank Patterson. **Diseño de producción:** Stephen Grimes. **Colaboración:** Dennis Washington. **Decorados:** Josie MacAvin. **Diseño de vestuario:** Dorothy Jeakins. **Maquillaje:** Fern Buchner. **Peluquería:** Anthony Conino, Christopher Shihar, Louise Dowling. **Sonido:** Bill Randall. **Efectos especiales:** Candy Flanagan. **Intérpretes:** Anjelica Huston (*Gretta Conroy*), Donal McCann (*Gabriel Conroy*), Helena Carroll (*tía Kale Morkan*), Cathleen Delany (*tía Julia Morkan*), Ingrid Craigie (*Mary Jane*), Rachel Dowling (*Lily*), Dan O’Herlihy (*señor Brown*), Donal Donnelly (*Freddy Malins*), Marie Kean (*señora Malins*), Frank Patterson (*Bartell D’Arey*), Maria McDermottroe (*Molly Ivors*), Sean McClory (*señor Grace*), Katherine O’Toole (*señorita Furlong*), Maria Hayden (*señorita O’Callaghan*), Bairbre Dowling (*señorita Higgins*), Lyda Anderson (*señorita Daly*), Colin Meaner (*señor Bergin*), Cormac O’Herlihy (*señor Kerrigan*), Paul Grant (*señor Duffy*), Redmond M. Gleeson (*portero de noche*), Brendan Thomas Dillon (*cochero*), Paul Carroll (*caballero joven*), Dara Clarke (*dama joven*), Patrick Gallagher (*caballero joven*). **Duración aprox.:** 83 min. **Estreno en Madrid:** 30 de marzo de 1988: Alphaville.

## GUIÓN Y DIÁLOGOS

### **La casa de la discordia** (*A House Divided*, 1931)

**Dirección:** William Wyler. **Producción:** Universal Pictures. **Productor:** Carl Laemmle Jr. **Productor asociado:** Paul Kohner. **Guión:** John B. Clymer, Dale Van Every. Basado en el relato *Heart and Hand* de Olive Edens, publicado en *McCall’s Magazine*. **Diálogos:** John Huston. **Fotografía:** Charles Stumar. **Efectos especiales fotográficos:** John Fulton. **Montaje:** Ted Kent. **Dirección artística:** John J. Hughes. **Intérpretes:** Walter Huston (*Seth*), Kent Douglas (*Matt*), Helen Chandler (*Ruth Evans*), Mary Foy (*Mary*), Lloyd Ingraham (*doctor*), Charles Middleton (*ministro*), Frank Hagny (*Big Bill*), Vivian Oakland. **Duración aprox.:** 68 min. **Estreno en Madrid:** 4 de julio de 1932: Callao.

## **Un hombre de paz** (*Law and Order*, 1932)

**Dirección:** Edward L. Cahn. **Producción:** Universal Pictures. **Guión:** Tom Reed. Basado en la novela *Saint Johnson* de W. R. Burnett. **Adaptación y diálogos:** John Huston. **Fotografía:** Jackson Rose. **Montaje:** Phil Cahn. **Supervision montaje:** Maurice Pivar. **Dirección artística:** John J. Hughes. **Intérpretes:** Walter Huston (*Frank Johnson*), Harry Carey (*Fred Brandt*), Russell Hopton (*Luther Johnson*), Raymond Hatton ("*Deadwood*"), Ralph Ince (*Poe Northrup*), Harry Woods (*Walt Northrup*), Richard Alexander (*Kurt Northrup*), Russell Simpson (*Williams*), Andy Devine (*Johnny Kinsman*), Walter Brennan (*Lanky Smith*), D'Arcy Corrigan y Nelson McDowell (*hermanos Parker*), Alphonse Ethier (*Fin Elder*). **Duración aprox.:** 70 min. Según algunas fuentes: 73 min. **Otras versiones:** 'Law and Order' (Ray Taylor, 1940); "Law and Order" (Nathan Juran, 1953); 'Wild West Days'. 1937 (serial). **Estreno:** Barcelona: 11 de octubre de 1932: Cataluña.

## **Doble asesinato en la calle Morgue** (*Murders in the Rue Morgue*, 1932)

**Dirección:** Robert Florey. **Producción:** Universal Pictures. **Productor:** Carl Laemmle Jr. **Productor asociado:** E. M. Asher. **Guión:** Tom Reed, Dale Van Every. Basado en el relato *The Murders in the Rue Morgue* de Edgar Allan Poe. **Adaptación:** Robert Florey. **Diálogos adicionales:** John Huston. **Fotografía:** Karl Freund. **Montaje:** Milton Carruth. **Dirección musical:** Heinz Roemheld. **Dirección artística:** Charles D. Hall. **Efectos especiales:** John Fulton. **Intérpretes:** Sidney Fox (*Camille L'Españaye*), Bela Lugosi (*doctor Mirakle*), Leon Waycoff (*Pierre Dunin*), Bert Roach (*Paul*), Betty Ross Clarke (*madame L'Españaye*), Brandon Hurst (*prefecto de policía*), D'Arcy Corrigan (*guarda*), Noble Johnson (*Janos*), Arlene Francis (*mujer en las calles*), Herman Bing (*Fran: Odenheimer*), Agostino Borgato (*Alberto Montani*). **Duración aprox.:** 62 min. **Estreno en Madrid:** 11 de abril de 1932: Callao.

## **Death Drives Through (1935)**

**Dirección:** Edward L. Cahn. **Producción:** Clifford Taylor Productions. Associated Talking Pictures (Reino Unido). **Guión:** Gordon Wellesley. Basado en un argumento de John Huston y Katherine Strueby. **Fotografía:** J. Wilson. **Dirección musical:** Ernest Irving. **Dirección artística:** E. Marlow. **Sonido:** W. Harris. **Intérpretes:** Robert Douglas (*Kit Woods*), Dorothy Bouchier (*Kay Lord*), Miles Mander (*Garry Ames*), Percy Walsh (*señor Lord*), Frank Atkinson (*John "Nigger" Larson*), Lillian Gulls (*Binnie*), Andrea Malandrinos, Bernard Benoliel. **Duración aprox.:** 65 min.

## **Jezabel** (*Jezebel*, 1938)

**Dirección:** William Wyler. **Producción:** Warner Bros. A William Wyler Production. **Productor ejecutivo:** Hal B. Wallis. **Productor asociado:** Henry Blanke. **Guión:** Clements Rupley, Abem Finkel, John Huston. Basado en la obra *Jezebel* de Owen Davis Sr. **Colaboración:** en el tratamiento: Lou Edelman; en la construcción del guión: Robert Buckner. **Fotografía:** Ernest Haller. **Montaje:** Warren Low. **Música:** Max Steiner. **Dirección musical:** Leo F. Forbstein. **Dirección artística:** Robert Haas. **Vestuario:** Orry-Kelly. **Maquillaje:** Bert Sulch, K. Herlinger, Carl Axzelle. **Peluquería:** Margaret Donovan, H. Lierley. **Sonido:** Robert B. Lee. **Intérpretes:** Bette Davis (*Julie Marsden*), Henry Fonda (*Preston Dillard*), George Brent (*Buck Cantrell*), Margaret Lindsay (*Amy Bradford Dillard*), Donald Crisp (*doctor Livingstone*), Fay Bainter (*Belle*), Richard Cromwell (*Ted Dillard*), Henry O'Neill (*general Bogardus*), Spring Byington (*señora Kendrick*), John Litel (*Jean La Cour*), Gordon Oliver (*Dick Allen*). **Duración aprox.:** 103 min. **Estreno en Madrid:** 4 de mayo de 1951: Gran Vía.

## **The Amazing Dr. Clitterhouse (1938)**

**Dirección:** Anatole Litvak. **Producción:** Warner Bros. An Anatole Litvak Production, First National Picture. **Productor:** Gilbert Miller. **Productores ejecutivos:** Jack L. Warner. Hal B. Wallis. **Guión:** John Wexley, John Huston. Basado en la obra *The Amazing Dr Clitterhouse* de Barre Lyndon. **Fotografía:** Tony Gaudio. **Montaje:** Warren Low. **Dirección musical:** Leo F. Forbstein. **Dirección artística:** Carl Jules Weyl. **Sonido:** C. A. Riggs. **Intérpretes:** Edward G. Robinson (*Dr. Clitterhouse*), Claire Trevor (*Jo Keller*), Humphrey Bogart (*Rocks Valentine*), Allen Jenkins (*Okay*), Donald Crisp (*inspector Lane*), Gale Page (*enfermera Randolph*), Henry O'Neill (*juez*), John Litel (*fiscal*), Thurston Hall (*Grant*), Maxie Rosenbloom (*Butch*), Bert Hanlon (*Pat*), Curt Bois (*Rabbit*), Ward Bond (*Tug*), Vladimir Sokoloff (*Popus*). **Duración aprox.:** 87 min.

## **Cumbres borrascosas** (*Wuthering Heights*, 1939)

**Dirección:** William Wyler. **Producción:** Samuel Goldwyn. **Guión:** Charles MacArthur, Ben Hecht. Basado en la novela *Wuthering Heights* de Emily Brontë. **Colaboración en guión:** John Huston. **Fotografía:** Gregg Toland. **Montaje:** Daniel Mandell. **Música:** Alfred Newman. **Dirección artística:** James Basevi, Alexander Toluboff. **Vestuario:** Omar Kiam. **Maquillaje:** Blagoe Stephanoff. **Sonido:** Paul Neal. **Intérpretes:** Merle Oberon (*Cathy Earnshaw*), Laurence Olivier (*Heathcliff*), David Niven (*Edgar Linton*), Flora Robson (*Ellen Dean*), Donald Crisp (*doctor Kenneth*), Geraldine Fitzgerald (*Isabella Linton*), Hugh Williams (*Hindley*), Leo G. Carroll (*Joseph*), Miles Mander (*Lockwood*), Cecil Kellaway (*Earnshaw*), Cecil Humphreys (*juez Lillian*), Sarita Wooten (*Cathy, niña*), Rex Downing (*Heathcliff, niño*), Douglas Scott (*Hindley, niño*). **Duración aprox.:** 103 min. **Otra versión:** “Cumbres borrascosas (*Wuthering Heights*)” de Robert Fuest, 1970. **Estreno en Madrid:** 17 de julio de 1944: Callao.

## Juarez (1939)

**Dirección:** William Dieterle. **Producción:** Warner Bros. **Productor:** Hal B. Wallis. **Productor asociado:** Henry Blanke. **Guión:** John Huston, Wolfgang Reinhardt, Aeneas MacKenzie. Basado en la obra *Juarez and Maximilian* de Franz Werfel, y en la novela *The Phantom Crown* de Bertita Harding. **Fotografía:** Tony Gaudio. **Montaje:** Warren Low. **Música:** Erich Wolfgang Korngold. **Dirección artística:** Anton Grot. **Vestuario:** Orry-Kelly. **Maquillaje:** Perc Westmore. **Peluquería:** Margaret Donovan. **Sonido:** C. A. Riggs, G. W. Alexander. **Intérpretes:** Bette Davis (*Carlota*), Paul Muni (*Benito Juárez*), Brian Aherne (*Maximilian*), Claude Rains (*Napoleón III*), John Garfield (*Porfirio Díaz*), Donald Crisp (*Bazaine*), Joseph Calleia (*Alejandro Uradi*), Gale Sondergaard (*Empress Eugenie*), Gilbert Roland (*coronel Miguel López*), Henry O'Neill (*Miguel Miramóm*), Pedro de Córdoba (*Riva Palacio*), Montagu Love (*José de Montares*). **Duración aprox.:** 125 min.

## **Dr. Ehrlich's Magic Bullet (1940)**

**Dirección:** William Dieterle. **Producción:** Warner Bros. **Productor ejecutivo:** Hal B. Wallis. **Productor asociado:** Wolfgang Reinhardt. **Guión:** John Huston, Heinz Herald, Norman Burnside. Basado en una historia de Norman Burnside. **Fotografía:** James Wong Howe. **Montaje:** Warren Low. **Música:** Max Steiner. **Dirección artística:** Carl Jules Weyl. **Vestuario:** Howard Shoup. **Maquillaje:** Perc Westmore. **Sonido:** Robert B. Lee. **Intérpretes:** Edward G. Robinson (*doctor Paul Ehrlich*), Ruth Gordon (*señora Ehrlich*), Otto Kruger (*doctor Emil von Behring*), Donald Crisp (*Althoff*), Maria Ouspenskaya (*Franziska Speyer*), Montagu Love (*profesor Hartmann*), Sig Rumann (*doctor Hans Wolfer*), Donald Meek (*Mittelmeyer*), Henry O'Neill (*doctor Lenz*), Albert Basserman (*doctor Robert Koch*), Edward Norris (*doctor Morgenroth*). **Duración aprox.:** 103 min.

## **El sargento York** (*Sergeant York*, 1941)

**Dirección:** Howard Hawks. **Producción:** Warner Bros. A Howard Hawks Production. **Productores ejecutivos:** Jesse L. Lasky, Hal B. Wallis. **Guión:** Abem Finkel, Harn Chandlee, Howard Koch, John Huston. Basado en el libro *Sergeant York: His Own Life Story and War Diary* de Alvin C. York. **Fotografía:** Sol Polito. **Secuencias de batallas:** Arthur Edeson. **Montaje:** William Holmes. **Música:** Max Steiner. **Dirección artística:** John Hughes. **Vestuario:** Smoke Kring, Ted Schultz, Jeanette Slorck. **Peluquería:** Perc Westmore. **Sonido:** Oliver S. Garretson. **Intérpretes:** Gary Cooper (*Alvin C. York*), Walter Brennan (*pastor Rossier Pile*), Joan Leslie (*Gracie Williams*), George Tobias (*“Pusher” Ross*), Stanley Ridges (*mayor Buxton*), Margaret Wycherly (*madre York*), Ward Bond (*Ike Botkin*), Noah Berry Jr. (*Buck Lipscomb*), June Lockhart (*Rosie York*), Dickie Moore (*George York*), Clem Bevans (*Zeke*), Howard DaSilva (*Lem*), Charles Trowbridge (*Cordell Hull*), Harvey Stephens (*capitán Danforth*), David Bruce (*Bert Thomas*). **Duración aprox.:** 134 min. **Estreno en Madrid:** 9 de junio de 1947: Avenida.

## **El último refugio** (*High Sierra*, 1941)

**Dirección:** Raoul Walsh. **Producción:** Warner Bros, **Productor ejecutivo:** Hal B. Wallis. **Productor asociado:** Mark Hellinger **Guión:** John Huston, W. R. Burnett. Basado en la novela *High Sierra* de W. R. Burnett. **Fotografía:** Tony Gaudio. **Montaje:** Jack Killifer. **Música:** Adolph Deutsch. **Dirección artística:** Ted Smith. **Vestuario:** Milo Anderson. **Maquillaje:** Pere Westmore. **Sonido:** Dolph Thomas. **Intérpretes:** Ida Lupino (*Marie*), Humphrey Bogart (*Roy “Mad Dog” Earle*), Alan Curtis (*Babe*), Arthur Kennedy (*Red*), Joan Leslie (*Velma*), Henry Hull (*“Doc” Banton*), Henry Travers (*Pa*), Jerome Cowan (*Healy*), Minna Gombel (*señora Baughnam*), Barton MacLane (*Jake Kranmer*), Elizabeth Risdon (*Ma*), Cornel Wilde (*Louis Mendoza*), Donald MacBride (*Big Mac*), Paul Harvey (*señor Baughnam*), Isabel Jewel (*Blade*), Willie Best (*Algernon*), Spencer Charters (*Ed*), George Meeker (*Pfiffer*). **Duración aprox.:** 100 min. **Otra versión:** “Juntos hasta la muerte (Colorado Territory)” de Raoul Walsh, 1949. **Estreno en Madrid:** 6 de junio de 1947: Gran Vía.

## **Tunisian Victory (1944) (Documental)**

**Dirección:** teniente coronel Hugh Stewart, teniente coronel Frank Capra.  
**Producción:** U. S. War Department, Great Britain Army, British and Indian Army Film Units. U. S. Army. Signal Corp. **Guión:** L. Hodson, capitán Anthony Veiller, capitán Roy Boulting, capitán Allred Black, capitán John Huston. **Música:** Dimitri Tiomkin. **Arreglos musicales:** Paul A. Marquand, Joseph Nussbaum. **Voces:** Bernard Miles (*voz del británico Tommy*), Burgess Meredith (*voz del soldado americano*), **Narradores:** teniente coronel Leo Genn, capitán Anthony Veiller. **Duración aprox.:** 75 min. Según algunas fuentes: 80 min.

## **Know Your Enemy: Japan (1945) (Documental)**

**Producción:** U. S. War Department. **Productor:** coronel Frank Capra. **Guión:** Joris Ivens, Carl Foreman, coronel Frank Capra, mayor Edgar Peterson, mayor John Huston. **Montaje:** mayor Aaxton, teniente Frank Bracht, Elmo Williams. **Dirección musical:** Dimitri Tiomkin. **Narrador:** Walter Huston. **Duración aprox.:** 63 min.

## **Forajidos** (*The Killers*, 1946)

**Dirección:** Robert Siodmak. **Producción:** Universal Pictures. **Productor:** Mark Hellingen. **Guión:** Anthony Veiller. No acreditados: John Huston, Richard Brooks. Basado en un cuento de Ernest Hemingway. **Fotografía:** Elwood Bredell. **Efectos especiales fotográficos:** David S. Horsley. **Montaje:** Arthur Hilton. **Música:** Miklos Rozsa. **Canción:** “*The More / Know of Love*” de Jack Brooks (letra). **Dirección artística:** Jack Otterson, Martin Obzina. **Decorados:** Russell A. Gausman, Edward R. Robinson. **Maquillaje:** Jack P. Pierce. **Peluquería:** Carmen Dirigo. **Sonido:** Bernard B. Brown, William Hedgcock. **Intérpretes:** Burt Lancaster (*Pete Lunn / Ole “Swede” Anderson*), Ava Gardner (*Kitty Collins*), Edmond O’Brien (*Jim Reardon*), Albert Dekker (*Big Jim Colfax*), Sam Levene (*teniente Sam*), Vince Barnett (*Charleston*), Virginia Christine (*Lilly Harmon Lubinsky*), Charles D. Brown (*Pocky Robinson*), Jack Lambert (“*Dum Dum*” *Clarke*), Donald MacBride (*R. S. Kenyon*), Charles McGraw (*Al, forajido*), William Conrad (*Max*), Phil Brown (*Nick Adams, forajido*), Queenie Smith (*Mary Ellen Daugherty*), Jeff Corey (“*Blinky*” *Franklin*), Harry Hayden (*George*), Bill Walker (*Sam*). **Duración aprox.:** 105 min. **Estreno en Madrid:** 5 de abril de 1947: Capitol.

## The Stranger (1946)

**Dirección:** Orson Welles. **Producción:** International Pictures. **Productor:** S. P. Eagle [Sam Spiegel]. **Guión:** Anthony Veiller. No acreditados: John Huston, Orson Welles. Basado en un relato de Victor Trivas. **Adaptación:** Victor Trivas, Decla Dunning. **Dirección de diálogos:** Gladys Hill. **Fotografía:** Russell Metty. **Montaje:** Ernest Nims. Supervisión: Paul Weatherwax. **Música:** Bronislau Kaper. **Dirección artística:** Perry Ferguson. **Maquillaje:** Bob Cowan. **Sonido:** Corson Jowett, Arthur Johns. **Intérpretes:** Edward G. Robinson (*Wilson*), Loretta Young (*Mary Longstreet Rankin*), Orson Welles (*Fran: Kindler / profesor Charles Rankin*), Philip Merivale (*juez Langstreet*), Richard Long (*Noah Longstreet*), Konstantin Shayne (*Meinike*), Byron Keith (*Jeffrey Lawrence*), Billy House (*Potter*), Martha Wentworth (*Sara*), Isabel O'Madigan (*señora Lawrence*), Pietro Sosso (*señor Peabody*), Theodore Gottlieb. **Duración aprox.:** 94 min.

## Three Strangers (1946)

**Dirección:** Jean Negulesco. **Producción:** Warner Bros. **Productor:** Wolfgang Reinhardt. **Productor ejecutivo:** Jack L. Warner. **Guión:** John Huston, Howard Koch. **Dirección de diálogos:** Clifford Brooke. **Fotografía:** Arthur Edeson. **Efectos especiales:** Edwin Du Par, William McGann. **Montaje:** George Amy. **Dirección musical:** Leo F. Korbstein. **Arreglos musicales:** Murray Cutter. **Dirección artística:** Ted Smith. **Supervisión:** Max Parker. **Decorados:** Clarence Steensen. **Maquillaje:** Pere Westmore. **Sonido:** C. A. Riggs. **Intérpretes:** Sydney Greenstreet (*Jerome K. Arbutny*), Geraldine Fitzgerald (*Crystal Shakleford*), Peter Lorre (*John West*), Joan Larring (*Icy Crane*), Robert Shayne (*Fallon*), Marjorie Riordan (*Janet Elliott*), Arthur Shields (*acusador*), Rosalind Ivan (*Rhea Belladon*), John Alvin (*dependiente joven*), Peter Whitney (*Gabby*), Alan Napier (*David Shakleford*), Clifford Brooke (*dependiente mayor*), Doris Lloyd (*señora Procter*), Colin Kenny (*barman*), Holmes Herbert, Eric Wilton (*Bailiff*), Keith Hitchcock (*Donald Fry*), Ian Wolfe (*Gillkie*), Stanley Logan (*mayor Beach*), Benny Hurt (*borracho extranjero*), Connie Leon (*mujer de las flores*), Leland Hodgson (*extranjero*). Norman Ainsley (*señor Giesing*), Olaf Hytten (*guarda*), Leslie Denison (*detective*), Alec Craig (*viejo*), Reginald Sheffield (*empleado del hotel*), Woodrow Chamblins, Tom Pilkington y Creighton Hale (*hombres del bar*), **Duración aprox.:** 92 min. Según algunas fuentes: 96 min.

## **Mr. North** (*Mr. North*, 1988)

**Dirección:** Danny Huston. **Producción:** Heritage Entertainment. Showcase Productions International. **Productores:** Steven Haft, Skip Steloff. **Productor ejecutivo:** John Huston. **Coproductor:** John Shaw. **Productores asociados:** David R. Ames, Sandra Birnhak Ames. **Guión:** Janet Roach, John Huston, James Costigan. Basado en la novela *Theophilus North* de Thornton Wilder. **Fotografía:** Robin Vidgeon. (Color). **Montaje:** Roberto Silvi. **Música:** David McHugh. **Diseño de producción:** Eugene Lee. **Decorados:** Sandra Nathanson. **Diseño de vestuario:** Rita Riggs. **Maquillaje:** Robert Arrollo, Keis Maes. **Sonido:** Bill Randall Sr. **Intérpretes:** Anthony Edwards (*T. Theophilus North*), Robert Mitchum (*James McHenry Bosworth*), Lauren Bacall (*Amelia Cranston*), Harry Dean Stanton (*Henry Simmons*), Anjelica Huston (*Persis Bosworth-Tennyson*), Mary Stuart Masterson (*Elsbeth Skell*), Virginia Madsen (*Sally Boffin*), Tammy Grimes (*Sarah Baily-Lewis*), David Warner (*Angus McPherson*), Hunter Carson (*Galloper Skeel*), Christopher Durang (*empleado YMCA*), Mark Metcalf (*George Harkness Skeel*), Katharine Houghton (*Mary Skeel*), Thomas H. Needham (*juez*), Richard Woods (*Willis*), Harriet Rogers (*Liselotte*), Layla Sommers (*Nadia Denhy*), Lucas Hall (*Joseph Denby*), Thomas-Lawrence Hand (*Luther Denhy*), Linda Peterson (*señora Denby*), Cleveland Amory (*señor Danforth*), Christopher Lawford (*Michael Patrick Ennis II*), **Duración aprox.:** 93 min. **Estreno en Madrid:** 31 de marzo de 1989: Palacio de la Prensa, Bilbao.

## JOHN HUSTON COMO INTÉRPRETE O NARRADOR

**Report from the Aleutians** (1943)

**San Pietro** (1945)

**El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948)

**Freud (Pasión secreta)** (*Freud*, 1962)

**El último de la lista** (*The List of Adrian Messenger*, 1963)

**El cardenal** (*The Cardinal*, 1963)

**Dirección:** Otto Preminger. **Producción:** Gamma Productions. **Guión:** Robert Dozier. Basado en la novela *The Cardinal* de Henry Morton Robinson. **Fotografía:** Leon Shamroy. (Technicolor; Panavision). **Fotografía 2.ª unidad:** Piero Portalupi. **Montaje:** Louis R. Loeffler. **Música:** Jerome Moross. **Diseño de producción:** Lyle Wheeler. **Dirección artística:** Otto Niedermoser (secuencias en Viena). **Títulos de crédito:** Saul Bass. **Intérpretes:** Tom Tryon (*Stephen Fermoyle*), Carol Lynley (*Mona / Regina Fermoyle*), Dorothy Gish (*Celia*), Maggie McNamara (*Florrie*), Bill Hayes (*Frank*), Pat Henning (*Hercules Menton*), Burgess Meredith (*padre Ned Halley*), Raf Vallone (*cardenal Quarenghi*), Tullio Carminati (*cardenal Giacobbi*), Ossie Davis (*padre Gillis*), Cameron Prud'Homme (*Din*), Cecil Kellaway (*monseñor Monaghan*), John Saxon (*Benny Rampell*), James Hickman (*padre Lyons*), Bernice Gahm (*señora Rampell*), John Huston (*cardenal Glennon*), José Duval (*Ramón*), Romy Schneider (*Annemarie*), Donald Hayne (*padre Eberling*), **Duración aprox.:** 175 min. **Estreno en Madrid:** 21 de diciembre de 1964: Conde Duque.

**La Biblia... en su principio** (*The Bible... in the Beginning / La Bibbia*, 1966)

**Casino Royale** (*Casino Royale*, 1967)

**Candy** (*Candy e il suo pazzo mondo / Candy*, 1968)

**Dirección:** Christian Marquand. **Producción:** Selmur Pictures (Estados Unidos) / Dear Films (Italia) / Les Films Corona (Francia). **Guión:** Buck Henry. Version italiana: Enrico Medioli. Basado en la novela *Candy* de Teny Southern y Mason Hoffenberg. **Fotografía:** Giuseppe Rotunno. (Technicolor). **Montaje:** Giancarlo Cappelli. **Supervisión montaje:** Frank Santillo. **Música:** Dave Grusin. **Dirección artística:** Dean Tavoularis. **Decorados:** Robert Nelson. **Intérpretes:** Ewa Aulin (*Candy*), Charles Aznavour (*el jorobado*), Marlon Brando (*Grindt*), Richard Burton (*McPhisto*), James Coburn (*doctor Krankheit*), John Huston (*doctor Dunlap*), Walter Matthau (*general Smight*), Ringo Starr (*Emmanuel*), John Astin (*tío Jack*), Elsa Martinelli (*Livia*), Sugar Ray Robinson (*Zero*), Anita Pallenberg (*enfermera Bullock*), Lea Padovani (*Silvia*), Florinda Bolkan (*Lolita*), Marilú Tolo (*Conchita*), Nicoletta Machiavelli (*Marquita*). **Duración aprox.:** 119 min. **Estreno en Madrid:** 13 de marzo de 1978: Felipe II.

**De Sade** (*De Sade / Das ausschweifende Leben des Marquis de Sade*, 1969)

**Dirección:** Cy Endfield. No acreditados: Roger Corman, Gordon Messier.  
**Producción:** American International Productions - Trans Continental (Estados Unidos) / CCC Filmkunst (Alemania). **Guión:** Richard Matheson, Peter Berg. Basado en la correspondencia del Marqués de Sade y en la biografía *Vie du Marquis de Sade* de Gilbert Lely. **Fotografía:** Heinz Pehlke, Richard Angst. (Color). **Montaje:** Max Benedict, Hermann Haller. **Música:** Billy Strange.  
**Dirección artística:** Jürgen Kiebach. **Intérpretes:** Keir Dullea (*Marqués de Sade*), Senta Berger (*Anne de Montreuil*), Lilli Palmer (*madame de Montreuil*), John Huston (*Abbé de Sade*), Anna Massey (*Renée de Montreuil*), Uta Levka (*Rose Keller*), Herbert Weissbach (*señor de Montreuil*), Christiane Laura Krüger (*ama*), Sonja Ziemann (*Le Beauvoisin*), Max Kiebach (*De Sade, niño*), Barbara Stanyk (*Colette*), Maria Caleita (*Marie*), Heinz Spitzner (*inspector Marais*).  
**Duración aprox.:** 113 min. **Estreno en Madrid:** 19 de abril de 1979: Alexandra.

**Paseo por el amor y la muerte** (*A Walk with Love and Death*, 1969)

**La carta del Kremlin** (*The Kremlin Letter*, 1970)

## **Myra Breckenridge** (*Myra Breckenridge*, 1970)

**Dirección:** Michael Same. **Producción:** Twentieth Century Fox. **Guión:** Michael Same, David Giler. (Según algunas fuentes Mae West colaboró en el guión con Gore Vidal). Basado en la novela *Myra Breckenridge* de Gore Vidal. **Fotografía:** Richard Moore. (Color DeLuxe; Panavision). **Montaje:** Danford B. Greene. Hugh K. Cummings. **Música:** Lionel Newman. **Dirección artística:** Jack Martin Smith, Fred Harpman. **Intérpretes:** Mae West (*Leticia*), John Huston (*Buck Loner*), Raquel Welch (*Myra*), Rex Reed (*Myron*), Farrah Fawcett (*Mary Ann*), Roger C. Carmel (*doctor Montage*), Roger Herren (*Rusty*), George Furth (*Charlie Flager Jr.*), Calvin Lockhart (*Irving Amadeus*), Jim Backus (*doctor*), John Carradine (*cirujano*), Andy Devine (*Coyote Bill*), Grady Sutton (*Kid Barlow*), Robert Lieb (*Charlie Flager Sr.*), Skip Ward (*Chance*), Kathleen Freeman (*Bobby Dean Loner*). **Duración aprox.:** 94 min. **Estreno en Madrid:** 17 de mayo de 1976: Galileo.

## **Journey of Robert F. Kennedy (1970) (Documental)**

**Dirección:** Mel Stuart. **Producción:** ABC. Con la intervención de: Art Buchwald, Charles Evers, Robert McNamara. Rose Kennedy. **Narrador:** John Huston.  
**Duración aprox.:** 90 min.

## **The Bride in the Jungle (1971)**

**Dirección:** Pancho Kohner. **Producción:** Capricorn Productions. **Guión:** Pancho Kohner. Basado en un relato de B. Traven. **Fotografía:** Xavier Cruz. (Color). **Música:** LeRoy Holmes. **Intérpretes:** John Huston (*Sleigh*), Charles Robinson (*Gales*), Katy Jurado (*Angela*), Elizabeth Guadalupe Chauvet (*Carmelita*), José Ángel Espinosa (*García*), Enrique Lucero (*Pérez*), Xavier Marc, Chano Uruña, Teddy Stauffer (*Warner*), Sergio Calderón (*Pedro*), Eduardo López Rojas, José Chávez, Enrique de Pena, Ramiro Ramírez. **Duración aprox.:** 85 min.

**La quebrada del diablo** (*La spina dorsale del diavolo / The Deserter / Džavolja kicma*, 1971)

**Dirección:** Niksa Fulgosi, Burt Kennedy. **Producción:** Dino de Laurentiis Cinematografica (Italia) / Heritage Enterprises (Estados Unidos) / Jadran Film (Yugoslavia). **Guión:** Clair Huffaker. Basado en un argumento de Stuart J. Byrne y William H. James. **Fotografía:** Aldo Tonti. (Technicolor). **Montaje:** Frank Santillo. **Música:** Piero Piccioni. **Diseño de producción:** Mario Chiari. **Dirección artística:** Aleksandar Milovic. **Intérpretes:** Bekim Fehmiu (*capitán Victor Kaleb*), Richard Crenna (*mayor Wade Brown*), Chuck Connors (*Reynolds*), Ricardo Montalván (*Natachai*), Ian Bannen (*capitán Crawford*), Brandon de Wilde (*Ferguson*), Slim Pickens (*Tattinger*), Woody Strode (*Jackson*), John Huston (*general Miles*), Albert Salmi (*Schmidt*), Patrick Wayne (*Bill Robinson*), Fausto Tozzi (*Orozco*), Mimmo Palmara (*Mangas Durango*), John Alderson (*O'Toole*), Doc Greaves (*Scott*). **Duración aprox.:** 100 min. **Estreno en Madrid:** 1 de octubre de 1971: Carlos III, Roxy A, Princesa, Consulado, Victoria.

## **El hombre de una tierra salvaje** (*Man in the Wilderness*, 1971)

**Dirección:** Richard C. Sarafian. **Producción:** Limbridge, Wilderness Films. **Guión:** Jack De Witt. **Fotografía:** Gerry Fisher, John Cabrera. (Technicolor). **Montaje:** Geoffrey Foot. **Música:** Johnny Harris. **Diseño de producción:** Dennis Lynton Clark. **Dirección artística:** Gumersindo Andrés. **Intérpretes:** Richard Harris (*Zachary Bass*), John Huston (*capitán Filmare Henry*), Prunella Ransome (*Grace Bass*), Percy Herbert (*Fogarty*), Dennis Waterman (*Lowrie*), Henry Wilcoxon (*jefe indio*), Sheila Raynor (*madre de Grace*), Norman Rossington (*Ferris*), James Doohan (*Benoit*), Bryan Marshall (*Potts*), Ben Carruthers (*Longbow*), Robert Russell (*Smith*), John Bindon (*Coulter*), Bruce M. Fischer (*Wiser*). **Duración aprox.:** 104 min. **Estreno en Madrid:** 12 de junio de 1972: Bilbao, Garden, Liceo, Palacio de la Prensa. Progreso, Regio, Velázquez.

**El juez de la horca** (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, 1972)

**The Crucifixion of Jesus** (1972) (Documental)

**Dirección:** Robert Guenette. **Producción:** Wolper Productions. **Guión:** Theodore Strauss. **Fotografía:** Jesse Paley. (Color). **Música:** Elmer Bernstein. Con la intervención de: Ron Greenblat, Ori Levy, Yehuda Efroni. **Narrador:** John Huston. **Duración aprox.:** 52 min.

## **Battle for the Planet of the Apes (1973)**

**Dirección:** J. Lee Thompson. **Producción:** Twentieth Century Fox, Apjac International. **Guión:** John William Corrington, Joyce Hooper Corrington. Basado en un argumento de Paul Dehn a partir de los personajes creados por Pierre Boulle. **Fotografía:** Richard H. Kline. (Color DeLuxe). **Montaje:** Alan Jaggs, John C. Horger. **Música:** Leonard Rosenman. **Dirección artística:** Dale Hennesy. **Intérpretes:** Roddy McDowall (*Caesar*), Claude Atkins (*Aldo*), John Huston (*el legislador*), Natalie Trundy (*Lisa*), Severn Darden (*Kolp*), Lew Ayres (*Mandemus*), Paul Williams (*Virgil*), Austin Stoker (*MacDonald*), Noah Keen (*Abe*), Richard Eastham (*capitán mutante*), France Nuyen (*Alma*), Paul Stevens (*Méndez*), Heather Lowe (*doctor*), Bobby Porter (*Cornelius*), Michael Stearns (*Jake*), Cal Wilson (*York*), Pat Cardi (*chimpancé joven*), John Landis (*amigo de Jake*). **Duración aprox.:** 93 min.

## **Chinatown** (*Chinatown*, 1974)

**Dirección:** Roman Polanski. **Producción:** Paramount Pictures, Long Road. **Guión:** Robert Towne. **Fotografía:** John A. Alonzo. (Technicolor; Panavision). **Montaje:** Sam O'Steen. **Música:** Jerry Goldsmith. **Diseño de producción:** Richard Sylbert. **Dirección artística:** W. Stewart Campbell. **Intérpretes:** Jack Nicholson (*Jake "J. J." Gites*), Faye Dunaway (*Evelyn Cross Mulwray*), John Huston (*Noah Cross*), Perry López (*teniente Lon Escobar*), John Hillerman (*Russ Yelburton*), Darrell Zwerling (*Hollis I. Mulwray*), Diane Ladd (*Ida*), Roy Jenson (*Claide Mulvihill*), Roman Polanski (*hombre del cuchillo*), Richard Bakalyan (*detective Loach*), Joe Mantell (*Lawrence Walsh*), Bruce Glover (*Duffy*), Nandu Hinds (*Sophie*), James O'Rear (*abogado*). **Duración aprox.:** 131 min. **Estreno en Madrid:** 12 de diciembre de 1974: Paz.

## **Fuga suicida** (*Breakout*, 1975)

**Dirección:** Tom Gries. **Producción:** Columbia Pictures. **Guión:** Howard B. Kreitsek, Marc Norman, Elliott Baker. Basado en la novela *Ten Second Jailbreak* de Eliot Asinof, Warren Hinckle y William Turner. **Fotografía:** Lucien Ballard. (Eastmancolor). **Montaje:** Bud S. Isaacs. **Música:** Jerry Goldsmith. **Dirección artística:** Alfred Sweeney. **Intérpretes:** Charles Bronson (*Nick Colton*), Robert Duvall (*Jay Wagner*), Jill Ireland (*Ann Wagner*), Randy Quaid (*Hawk Hawkins*), Sheree North (*Myrna*), John Huston (*Harris Wagner*), Jorge Moreno (*Sosa*), Emilio Fernández (*J. V.*), Paul Mantee (*telegrafista*), Alan Vint (*Harve*), Alejandro Rey (*Sánchez*), William B. White (*oficial*), Roy Jenson (*Spencer*), Sidney Clute (*Henderson*), Chalo González (*guardia de la frontera*), Antonio Tarruella y Don Norgano Frill (*guardias de la prisión*). **Duración aprox.:** 96 min. **Estreno en Madrid:** 16 de agosto de 1976: Bilbao. Vergara, Victoria.

## **El viento y el león** (*The Wind and the Lion*, 1975)

**Dirección:** John Milius. **Producción:** Columbia Pictures, Metro Goldwyn Mayer. **Guión:** John Milius. **Fotografía:** Billy Williams. (Color). **Montaje:** Robert L. Wolfe. **Música:** Jerry Goldsmith. **Diseño de producción:** Gil Parrondo. **Dirección artística:** Antonio Patón. **Intérpretes:** Sean Connery (*Mohammed el Raisuli, el Magnífico*), Candice Bergen (*Eden Pedecaris*), John Huston (*John Hay*), Brian Keith (*Theodore Roosevelt*), Geoffrey Lewis (*Gummere*), Steve Kanaly (*capitán Jerome*), Vladek Sheybal (*visir de Tánger*), Nadim Sawalha (*sheriff*), Roy Jenson (*Chadwick*), Deborah Baxter (*Alice Roosevelt*), Jack Cooley (*Quentin Roosevelt*), Chris Aller (*Kermit Roosevelt*), Simon Harrison (*William Pedecaris*). **Duración aprox.:** 119 min. **Estreno en Madrid:** 24 de septiembre de 1976: Palacio de la Música.

## **The Other Side of the Wind** (1970-76) (No terminada)

**Dirección:** Orson Welles. **Producción:** Les Films de l'Astrophore (París) / SACI (Teherán). **Guión:** Orson Welles, Oja Kodar. **Fotografía:** Gary Graver. (Color y b/n). **Montaje:** Jonathan Braun, Yves Deschamps, Paul Hunt, Alexander Welles, Orson Welles. **Decorados:** Glenn Jacobson. **Intérpretes:** John Huston (*Jake Hannaford*), Peter Bogdanovich (*Brooks Otterlake*), Norman Foster (*Billy Boyle*), Howard Grossman (*Charles Higgam*), Oja Kodar (*la actriz*), Geoffrey Land (*Max David*), Cathy Lucas (*Mavis Henscher*), Joseph McBride (*señor Pister*), Mercedes McCambridge (*Maggie*), Cameron Mitchell (*Zimmer*), Edmond O'Brien (*Pat*), Lilli Palmer (*Zarah Valeska*), Bob Random (*John Dale*), Benny Rubin (*Abe Vogel*), Susan Strasberg, Stépahen Audran, Claude Chabrol, Dennis Hopper, Paul Mazursky.

## **Sherlock Holmes in New York (1976) (TV)**

**Dirección:** Boris Sagal. **Producción:** Twentieth Century Fox Television. **Guión:** Alvin Sapinsley. Basado en los personajes creados por Arthur Conan Doyle. **Fotografía:** Michael D. Margulies. (Color DeLuxe). **Montaje:** Samuel E. Beetley. **Música:** Richard Rodney Bennett. **Dirección artística:** Lawrence G. Paul. **Intérpretes:** Roger Moore (*Sherlock Holmes*), John Huston (*profesor Moriarty*), Patrick MacNee (*doctor Watson*), Charlotte Rampling (*Irene Adler*), David Huddleston (*inspector Lafferty*), Signe Hasso (*Reichenbach*), Gig Young (*Mortimer McGrew*), Leon Ames (*Daniel Furman*), John Abbott (*Heller*), Jackie Coogan (*propietario del hotel*), Maria Grimm (*Nicole Romaine*), William Benedict (*gerente de la oficina de telégrafos*), Marjorie Bennett (*Martha Hudson*). **Duración aprox.:** 100 min.

## **Hollywood a juicio** (*Hollywood on Trial*, 1976) (Documental)

**Dirección:** David M. Helpern Jr. **Producción:** Cinema Associates, National Endowment for the Arts. **Fotografía:** Barry Abrams. (Color y b/n). **Montaje:** Frank Galvin. **Narrador:** John Huston. **Duración aprox.:** 102 min. Análisis crítico sobre la intervención en Hollywood del Comité de Actividades Antiamericanas.

## **Tentáculos** (*Tentacoli / Tentacles*, 1977)

**Dirección:** Ovidio G. Assonitis. **Producción:** Esse Ci Cinematografica / American International Pictures. **Guión:** Jerome Max, Tito Carpi, Sonia Molteni, Steven W. Carabatsos. **Fotografía:** Robert D'Ettore Piazzoli. (Technicolor). **Montaje:** Angelo Curi. **Música:** Stelvio Cirpiani. **Dirección artística:** M. Spring. **Intérpretes:** John Huston (*Ned Turner*), Shelley Winters (*Tillie Turner*), Bo Hopkins (*Will Gleason*), Henry Fonda (*señor Whitehead*), Delia Boccardo (*Vicky Gleason*), Cesare Danova (*John Corey*), Alan Boyd (*Mike*), Sherry Buchanan (*Judy*), Franco Diogene (*Chuck*), Marco Fiorini (*Don*), Helena Mäkela (*madre de Jane*), Claude Akins (*sheriff Robards*), Alessandro Poggi, Roberto Poggi. **Duración aprox.:** 99 min. **Estreno en Madrid:** 28 de julio de 1977: Palacio de la Música, Novedades.

## **The Rhinemann Exchange (1977) (TV Miniserie)**

**Dirección:** Burt Kennedy. **Producción:** Universal TV. **Guión:** Richard Collins. Basado en la novela de Robert Ludlum. **Fotografía:** Alex Phillips Jr. (Technicolor). **Montaje:** Anthony Redman, Rod Stephens. **Música:** Michel Colombier. **Dirección artística:** William H. Tuntke. **Intérpretes:** Stephen Collins (*David Spaulding*), Lauren Hutton (*Leslie Jenner Hawkewood*), Claude Akins (*Waller Kendall*), Vince Edwards (*general Swanson*), José Ferrer (*Erich Rhinemann*), Larry Hagman (*coronel Edmund Pace*), John Huston (*embajador Henderson Granville*), Roddy McDowall (*Bobby Ballard*), Rene Auberjonois (*Eugene Lyons*), Ramón Bieri (*Daniel Meehan*), Len Birman (*Asher Feld*), Bo Brundin (*Heinrich Stolz*), Gene Evans (*corone! Barton*). **Duración aprox.:** 300 min.

## **The Hobbit (1977) (TV)**

**Dirección:** Jules Bass, Arthur Rankin Jr. **Producción:** Rankin / Bass Productions, Topcraft. **Guión:** Romeo Muller. Basado en la novela de J. R. R. Tolkien. **Música:** Maury Laws. **Diseño de producción:** Arthur Rankin Jr. Animación: Koichi Sasaki, Katsuhisa Yamada. (Color). **Voces:** Orson Bean (*Bilbo Huggins*), Richard Boone (*Smaug*), Hans Conned (*Thorin*), John Huston (*Gandalf*), Otto Preminger (*Elvenking*), Cyril Richard (*Elrond*), Brother Theodore (*Gollum*), Paul Frees (*Bombur*). **Duración aprox.:** 77 min.

## **Los jóvenes leones** (*Il grande attacco / Die Grosse Offensive*, 1978)

**Dirección:** Umberto Lonzi. **Producción:** Dania Film / National Cinematografica. **Guión:** Cesare Frugoni, Umberto Lonzi. Basado en un argumento de Umberto Lonzi. **Fotografía:** Federico Zanni. (Color). **Montaje:** Eugenio Alabiso. **Música:** Franco Micalizzi. **Diseño de producción:** Giuseppe Bassan. **Intérpretes:** Helmut Berger (*teniente Kurt Zimmer*), Samantha Eggar (*Annalisa Ackermann*), Giuliano Gemma (*capitán Martin Scott*), John Huston (*Sean O'Hara*), Stacy Reach (*mayor Manfred Roland*), Ray Lovelock (*teniente John Foster*), Aldo Massasso (*teniente McShane*), Venantino Venantini (*Michael*), Ida Galli (*Sybil Scott*), Orson Welles (*narrador, voz*), Edwige Fenech (*Danielle*), Henry Fonda (*general Foster*). **Duración aprox.:** 101 min. Según algunas fuentes: 90 min.

## **El triángulo diabólico de las Bermudas / Il Triangolo delle Bermude** (1978)

**Dirección:** René Cardona Jr. **Producción:** Conacine, Productora Fílmica Real (México) / Nucleo Internazionale (Italia). **Guión:** Stephen Lord. Basado en el libro de Charles Berlitz. **Fotografía:** León Sánchez. (Color). **Montaje:** Alfredo Rosas Priego. **Música:** Stelvio Cipriani. **Intérpretes:** John Huston (*Edward*), Andrés García (*Alan*), Hugo Stiglitz (*capitán Mark Briggs*), Gloria Guida (*Michelle*), Marina Vlady (*Kim*), Claudine Auger (*Sybil*), René Cardona III (*Dave*). Carlos East (*Peter*), Mario Arévalo (*Tony*), Jorge Zamora (*Simon*), Alberto Arvizu (*piloto*), Miguel Ángel Fuentes (*Gordon*). **Duración aprox.:** 80 min.

**Angela** (*Angela / Angela - il suo unico peccato era l'amore... il suo unico amore era il figlio*, 1978)

**Dirección:** Boris Sagal. **Producción:** Zev Braun Productions / Canafox (Canadá). **Guión:** Charles E. Israel. **Fotografía:** Marc Champion. (Color). **Montaje:** Yves Langlois. **Música:** Henry Mancini. **Diseño de producción:** Seamus Flannery. **Dirección artística:** Keith Pepper. **Intérpretes:** Sophia Loren (*Angela Kincaid*), Steve Railsback (*Jean Lebreque*), John Huston (*Hogan*), John Vernon (*Ben Kincaid*), Michelle Rossignol (*Coco*), Yvon Dufour, Jean Lapointe (*señor Lebreque*), Andrée Cousineau (*Susan*), John Boylan (*Sean*). **Duración aprox.:** 91 min. **Estreno en Madrid:** 18 de octubre de 1979: Capitol, Urquijo.

## **The Word** (1978) (TV Miniserie)

**Dirección:** Richard Lang. **Producción:** Charles Fries Productions, Stonehenge Productions. **Guión:** Richard Berg, Richard Fielder, Robert L. Joseph, S. S. Schweitzer. Basado en la novela de Irving Wallace. **Fotografía:** Michel Hugo. (Color). **Montaje:** Anthony DiMarco, Thomas Fries. **Música:** Alex North. **Dirección artística:** Herman F. Zimmerman. **Intérpretes:** David Janssen (*Steve Randall*), James Whitmore (*George Wheeler*), Florinda Bolkan (*Angela Monti*), Eddie Albert (*Ogden Towery*), Geraldine Chaplin (*Naomi Dunn*), Hurd Hatfield (*Cedric Plummer*), John McEnery (*Florian Knight*), Ron Moody (*LeBrun*), Diana Muldaur (*Claire Randall*), Kate Mulgrew (*Tony Nicholson*), John Huston (*Nathan Randall*), Janice Rule (*Barbara Randall*). **Duración aprox.:** 480 min.

## **El visitante del más allá** (*The Visitor / Stridulimi*, 1979)

**Dirección:** Giulio Paradisi. **Producción:** International Picture Show, Swan American Film / Film Ventures International. **Guión:** Lou Comici, Robert Mundi. Basado en un argumento de Ovidio G. Assonitis y Giulio Paradisi. **Fotografía:** Ennio Guarnieri. (Color). **Montaje:** Roberto Curi. **Música:** Franco Micalizzi. **Diseño de producción:** Francesco Vanorio. **Intérpretes:** Mel Ferrer (*doctor Walker*), Glenn Ford (*Jake Durham*), Lance Henriksen (*Raymond Armstead*), John Huston (*Jerzy Calsowicz*), Joanne Nail (*Barbara Collins*), Sam Peckinpah (*Sam Collins*), Shelley Winters (*Jane Phillips*), Paige Conner (*Katy Collins*), Ja Townsend, Jack Dorsey, Bill Ash, Steve Balzer. **Duración aprox.:** 90 min.

## **Winter Kills** (*Winter Kills*, 1979)

**Dirección:** William Richert. **Producción:** Winter Gold Productions. **Guión:** William Richert. Basado en el libro de Richard Condon. **Fotografía:** Vilmos Zsigmond. (Color). **Montaje:** David Bretherton. **Música:** Maurice Jarre. **Diseño de producción:** Robert F. Boyle. **Dirección artística:** Norman Newberry. **Intérpretes:** Jeff Bridges (*Nick Kegan*), John Huston (*Pa Kegan*), Anthony Perkins (*John Cerruti*), Eli Wallach (*Joe Diamond*), Sterling Hayden (*Z. K. Dawson*), Dorothy Malone (*Emma Kegan*), Tomas Milian (*Frank Mayo*), Belinda Bauer (*Yvette Malone*), Ralph Meeker (*Baker*), Toshiro Mifune (*Keith*), Richard Boone (*Keifitz*), David Spielberg (*Miles Garner*), Brad Dexter (*Capitán Heller*), Michael Thoma (*Ray Doty*). **Duración aprox.:** 97 min.

**Sangre sabia** (*Wise Blood / Die Weisheit des Blutes*, 1979)

**El felino / Jaguar Lives!** (1979)

**Dirección:** Ernest Pintoff. **Producción:** Films Internacionales (España) / Jaguar Productions (Estados Unidos). **Guión:** Yabo Yablonsky. **Fotografía:** John Cabrera. (Technicolor). **Montaje:** Angelo Ross. **Música:** Robert O. Ragland. **Dirección artística:** Adolfo Cofiño. **Intérpretes:** Joe Lewis (*Jonathan Cross* “*Jaguar*”), Christopher Lee (*Adam Caine*), Donald Pleasence (*general Villanova*), Barbara Bach (*Anna Thompson*), Capucine (*Zina Vanacore*), Joseph Wiseman (*Ben Asir*), Woody Strode (*Sensei*), John Huston (*Ralph Richards*), Gabriel Melgar (*Ahmed*), Anthony DeLongis (*Brett*), Sails Faulkner (*Terry*), Gail Grainger (*Consuelo*), Luis Prendes (*Habish*), Simón Andreu (*Petrie*). **Duración aprox.:** 88 min. **Estreno en Madrid:** 20 de octubre de 1980: Bilbao, Velázquez.

## **The Return of the King (1980) (TV)**

**Dirección:** Jules Bass, Arthur Rankin Jr. **Producción:** Rankin / Bass Productions, Topcraft. **Guión:** Romeo Muller. Basado en la novela de J. R. R. Tolkien. **Música:** Maury Laws. **Diseño de producción:** Arthur Rankin Jr. **Animación:** Tohru Hara, Koichi Sasaki, Katsuhisa Yamada. (Color). **Voces:** Orson Bean (*Frodo*), Theodore Bikel (*dragoni*), William Conrad (*Denethor*), John Huston (*Gandalf*), Roddy McDowall (*Samwise Gamgee*), Brother Theodore (*Gollum*), Paul Frees (*goblin / Elrond*), Casey Kasem (*Meriadoc Brandybuck*), Nellie Bellflower (*Eowyn*). **Duración aprox.:** 98 min.

## **Head On (1980)**

**Dirección:** Michael Grant. **Producción:** Canadian Film Development Corporation, Cinema Video, Michael Grant Productions. **Guión:** James Sanderson, Paul Illidge. **Fotografía:** Anthony B. Richmond. (Color). **Montaje:** Gary Oppenheimer. **Música:** Nathan Sassever. Adicional: Harry Coates, Rich Eames, Peter Mann. **Diseño de producción:** Antonin Dimitrov. **Intérpretes:** Sally Kellerman (*Michelle Keys*), Stephen Lack (*Peter Hill*), Lawrence Dane (*Frank Keys*), John-Peter Linton (*Gad Bernstein*), John Huston (*Clarke Hill*), Patrick Crean (*Fencing Master*), Marty Galin (*estudiante*), Joann McIntyre (*estudiante*), Sheila Currie (*enfermera joven*), Sandra Scott (*enfermera jefe*), Hadley Kay (*Stanley*), Mina K. Mina (*Karim*). **Duración aprox.:** 86 min.

## **Cannery Row (1982)**

**Dirección:** David S. Ward. **Producción:** Chai Productions, Metro Goldwyn Mayer. **Guión:** David S. Ward. Basado en la novela *Cannery Row* de John Steinbeck. **Fotografía:** Sven Nykvist. (Metrocolor). **Montaje:** David Bretherton. **Música:** Jack Nitzsch, Mac Rebennack. **Diseño de producción:** Richard MacDonald. **Dirección artística:** William F. O'Brien. **Intérpretes:** Nick Nolte (*Doc*), Debra Winger (*Susy*), Audra Lindley (*Fauna*), Frank McRae (*Hazel*), M. Emmet Walsh (*Mack*), Tom Mahoney (*Hughie*), John Malloy (*Jones*), James Keane (*Eddie*), Sunshine Parker (*el vidente*), Santos Morales (*Joseph*), John Huston (*narrador, voz*), Elen Blake (*Wisteria*), Sharon Ernster (*Agnes*), Kathleen Doyle (*Violet*), Mary Margaret (*Lola*). **Duración aprox.:** 120 min.

## **Once más uno** (*A Minor Miracle*, 1983)

**Dirección:** Terrell Tannen. **Producción:** Entertainment Enterprises. **Guión:** Tom Moyer, Terrell Tannen, Mike Lammers. **Fotografía:** Raoul Lomas. Adicional: Jon Kranhouse. (Color). **Montaje:** Denine Rowan, Marion W. Cronin, Daniel Gross. **Música:** Rick Patterson. **Dirección artística:** Daniel R. Webster. **Intérpretes:** John Huston (*padre Cadenas*), Pelé (*él mismo*), Peter Fox (*padre Kevin Reilly*), Lisa Wills (*Janet*), F. William Parker (*Kimball*), David Ruprecht (*Dickens*), Severn Darden (*seminarista*), Richard Grant (*Bright*), Mark Schneider (*Cooper*), Pamela McKee (*Charlotte*), Christopher Bringard (*Chris, huérfano*), Erik Bringard (*Erik, huérfano*), Varney Fahnbulleh (*Varney, huérfano*), Brian Jay Frederick (*Harris, huérfano*). **Duración aprox.:** 97 min. **Estreno en Madrid:** 6 de agosto de 1984: Amaya, Tivoli.

## **Loco de amor** (*Lovesick*, 1983)

**Dirección:** Marshall Brickman. **Producción:** The Ladd Company. **Guión:** Marshall Brickman. **Fotografía:** Gerry Fisher. (Technicolor). **Montaje:** Nina Feinberg. **Música:** Philippe Sarde. **Diseño de producción:** Philip Rosenberg. **Intérpretes:** Dudley Moore (*Saul Benjamin*), Elizabeth McGovern (*Chloe Allen*), Alec Guinness (*Sigmund Freud*), Christine Baranski (*ninfómana*), Gene Saks (*paciente desjuiciada*), Renée Taylor (*señora Mondragón*), Kent Broadhurst (*paciente homosexual*), Suzanne Barrie (*esposa de Jaffe*), John Huston (*doctor Larry Geller*), Anna Berger (*jefe del laboratorio*), Otto Bettmann (*doctor Waxman*). **Duración aprox.:** 96 min. **Estreno en Madrid:** 30 de mayo de 1983: Rialto.

**Hombre del sur** (*Man from the South*), Episodio de Alfred Hitchcock Presents (1985) (TV)

**Dirección:** Steve De Jarnatt. **Producción:** Universal TV. **Guión:** Steve De Jarnatt. Basado en el cuento *Man from the South* (*Hombre del sur*) de Roald Dahl. **Diseño de producción:** Dean Edward Mitzner. **Intérpretes:** John Huston (*Carlos / narrador*), Melanie Griffith (*chica*), Steven Bauer (*jugador*), Tippi Hedren (*camarera*), Kim Novak (*Rosa*), Jack Thibeu (*Bronson*), Danny de la Paz (*Bellhop*). **Duración aprox.:** 25 min.

## **Taron y el caldero mágico** (*The Black Cauldron*, 1985)

**Dirección:** Ted Berman, Richard Rich. **Producción:** Walt Disney Pictures, Silver Screen Partners II. **Guión:** Richard Rich, David Jonas, Al Wilson, Art Stevens, Ted Berman, Vance Gerry, Roy Morita, Peter Young, Joe Hale. Basado en la serie *The Chronicles of Prydain* (*Las crónicas de Prydain*) de Lloyd Alexander. **Montaje:** Annetta Jackson, James Melton, Jim Koford. **Música:** Elmer Bernstein. **Diseño de producción:** John Emerson, Lisa Keene, Tia W. Kratter, Andrew Philipson, Brian Sebern, Donald Towns. **Animación:** Jim Pickel, Ed Austin, John Aardal, Errol Aubrey, Frank Tompkins, Brandy Whittington, James Catania, Paul Wainess, Kieran Mulgrew, Roy Harris, Jere Kepenek. (Color). **Voces:** John Huston (*narrador*), Grant Bardsley (*Taron*), Susan Sheridan (*Eilonwy*), Freddie Jones (*Dallben*), Nigel Hawthorne (*Eflewddur Fflam*), Arthur Malet (*rey Eidilleg*), John Byner (*Gurgi*), Eda Reiss Merin (*Orddu*), Adele Malis-Morey (*Orwen*), John Hurt (*rey Horned*). **Duración aprox.:** 80 min. **Estreno en Madrid:** 19 de diciembre de 1985: Alejandra, Bulevar, La Vaguada.

## **Momo** (*Momo*, 1985)

**Dirección:** Johannes Schaaf. **Producción:** Cinecittà, Sacis (Italia) / Iduna Film, Rialto Film (Alemania). **Guión:** Johannes Schaaf, Rosemarie Fendei. Basado en la novela de Michael Ende. **Fotografía:** Xaver Schwarzenberger. (Color), **Montaje:** Amedeo Salfa. **Música:** Angelo Branduardi. **Diseño de producción:** Danilo Donati. **Dirección artística:** Gianni Giovagnoni. **Intérpretes:** Radost Bokel (*Momo*), Mario Adorf (*Nicola*), Armin Mueller-Stahl (*jefe*), Leopoldo Trieste (*Beppo*), Ninetto Davoli (*Nino*), Bruno Stori (*Gigi*), Elide Molli (*Daria*), Francesco de Rosa (*Fusi*), Sylvester Groth (*agente*), Concetta Russino (*Liliana*), Pietro Tordi (*Ettore*), John Huston (*Hora*), Sergio di Pinto Hartmut (*el amo de la catarata*). **Duración aprox.:** 105 min. **Estreno en Madrid:** 5 de diciembre de 1986: Coliseum, La Vaguada.

## **Mister Corbett's Ghost (1987) (TV)**

**Dirección:** Danny Huston. **Producción:** Navidi-Wilde Productions / VIP Film Productions. **Fotografía:** Robin Vidgeon. (Color). **Montaje:** Les Hodgson. **Música:** John Cameron, Andy Summers. **Intérpretes:** Paul Scofield (*señor Corbett*), John Huston (*coleccionista de almas*), Mark Farmer (*Benjamin Partridge*), Burgess Meredith (*Tom*). **Duración aprox.:** 60 min.

OTRAS INTERVENCIONES DE JOHN HUSTON (ENTREVISTAS,  
DECLARACIONES Y DOCUMENTALES SOBRE SU OBRA)

**The Life and Times of John Huston, Esq.** (Reino Unido, Roger Graef, 1967).

Estudio sobre su carrera realizado para Allan King Associates, BBC y Canadian Broadcasting Corporation.

## **Rocky Road to Dublin** (Irlanda, Peter Lennon, 1968)

Documental sobre la vida irlandesa con declaraciones de John Huston, Sean O'Faolain, Conor Cruise O'Brien, Douglas Gageby, Jim Fitzgerald, Michael Fr. Clery.

**Agee** (Estados Unidos, Ross Pears, 1980)

Homenaje a James Agee. Con la intervención de Mia Agee, Mae Burroughs, Jimmy Carter, Walker Evans, Robert Fitzgerald, John Huston, James Flye.

## **Salute to John Huston** (Estados Unidos, Marty Pascua, 1983)

Homenaje del American Film Institute.

**Observations Under the Volcano** (Estados Unidos, Christian Blackwood, 1984)

Documental sobre el rodaje de la película.

## **Notes from Under the Volcano** (Estados Unidos, Gary Conklin, 1984)

Documental sobre el rodaje de la película. Con la participación de John Huston, Guy Gallo, Albert Finney, Jacquelin Bisset, Anthony Andrews.

**John Huston and The Dubliners** (Estados Unidos, Lilyan Sievernich, 1987)

Documental sobre el rodaje de la película con la participación de John Huston, Anjelica Huston, Tony Huston, Roberto Silvi, Tom Shaw, Donal McCann.

## **John Huston** (Estados Unidos, Frank Martin, 1988)

Homenaje a John Huston. Con la participación de Paul Newman, Lauren Bacall, Evelyn Keyes, Arthur Miller, Michael Caine, Anjelica Huston, Danny Huston, Oswald Morris.

## **John Huston War Stories** (Reino Unido, Midge Mackenzie, 1998)

Estudio sobre los documentales realizados por Huston durante la Segunda Guerra Mundial. Incluye una entrevista a Huston hecha a principios de los 80.

## Un comentario bibliográfico



Evasión o victoria

**Carlos Losilla**

Gracias a Carlos F. Heredero por su ayuda y sus consejos

**E**n el particular Olimpo de los cineastas hollywoodienses diseñado por Andrew Sards, *The American Cinema. Directors and directions, 1929-1968* (The University of Chicago Press, 1968), John Huston inaugura el apartado titulado “Less than Meets the Eye”. No es de extrañar, sobre todo después de que *Cahiers du Cinéma*, el modelo europeo que siguió Sarris para su clasificación, tampoco lo incluyera en su nómina de cineastas-fetiché. “Agee se equivocó con Huston tanto como Bazin con Wyler”, afirma rotundamente el crítico americano en su breve reseña. No le falta razón en la equivalencia pero sí en la valoración, pues la historia ha demostrado que tanto John Huston como William Wyler tienen mucho más interés del que les concedieron Godard y compañía, del mismo modo en que repasar hoy día los textos sobre cine del novelista James Agee resulta mucho más instructivo que releer la rígida taxonomía de Sards.

Sea como fuere, es cierto que Agee fue uno de los más esforzados defensores del

cine de Huston, y eso puede comprobarlo el lector español acudiendo a sus *Escritos sobre cine* (Paidós, Barcelona, 2001), una cuidadosa selección confeccionada por Ángel Quintana a partir de *Agee on Film* (Grosset & Dunlap, Nueva York, 1969). Ahí encontrará jugosos comentarios sobre sus documentales de guerra, que Agee incluye entre las mejores películas bélicas de todos los tiempos. El hecho de que estas líneas se encuentren entre las más perspicaces jamás escritas sobre Huston demuestra que este cineasta aún no ha encontrado el hagiógrafo que le correspondería. Por eso lo mejor será empezar por la información de primera mano, que la hay y en grandes cantidades. Por un lado, las memorias de nuestro hombre, en dos ediciones de texto idéntico pero título distinto: *A libro abierto* (Espasa Calpe, Madrid, 1986) y *Memorias* (Espasa Calpe, Madrid, 1998). Por otro, el libro de Lawrence Grobel *Los Huston. Historia de una dinastía de Hollywood* (A & B, Madrid, 2003). Y, en fin, múltiples textos sobre rodajes y encuentros con el director, encabezados por *El rodaje de "La Reina de África" o cómo fui a África con Bogart, Bacall y Huston y casi pierdo la cabeza* (Ultramar, Barcelona, 1990), la pequeña venganza de Katharine Hepburn, y *Rodando con Huston* (Plot, Madrid, 1991), redactado en tono más admirativo por Lillian Ross.

En castellano, sin embargo, hay un manual imprescindible, apasionado, escrito por Carlos F. Heredero y titulado escuetamente *John Huston* (JC, Madrid, 1984). Sólo llega hasta **Bajo el volcán** [*Under the Volcano*, 1984, pero demuestra un conocimiento instintivo de la obra houstoniana que lo sitúa en el pelotón de cabeza de la producción española al respecto. Además, la ausencia de una obra maestra como **Dublínenses (Los muertos)** (*The Dead*, 1987) no sólo la subsana Domènec Font en su imprescindible *La última mirada. Testamentos fílmicos* (Ediciones de la Mirada, Valencia, 2000, págs. 85-93), sino también el propio Heredero con su comentario de la película en el número 345 de la revista *Dirigido por* (mayo de 2005), en realidad la segunda parte del *dossier* aparecido en el número anterior de la misma publicación, una brillante iniciativa que incluye artículos sobre temas generales y comentarios monográficos de casi todas sus películas. Dicho sea de paso, la misma revista había editado ya una monografía de César Santos Fontenla, "John Huston o la pasión de vivir", en su número 14, en junio de 1974. Y otras publicaciones españolas también le han dedicado su tiempo y su espacio: en *Nuestro Cine* (n.º 100-101, agosto-septiembre de 1970) se tradujo una entrevista aparecida originalmente en el número 116 de *Positif* acompañada de un relato del propio Huston titulado *Fool* y textos de Román Gubern, Francisco Llinás, Miguel Marías, Julio Pérez Perucha, César Santos Fontenla, Diego Galán, Angel Fernández-Santos y Augusto Martínez Torres; en el número 22 de *Contracampo* apareció otro interesante artículo de Llinás, "Huston, la Warner y las ideas previas"; y *Casablanca* (n.º 35, noviembre de 1983), con la excusa del rodaje de **Bajo el volcán**, repasó su filmografía con reseñas de Carlos Boyero, Ignacio Gutiérrez Solana, Felipe Vega, Pachiti Marinero Viña, José María Carreño y Manolo Marinero. Para el lector únicamente hispanohablante, la alternativa es *John*

*Huston* (Cátedra, Madrid, 2003), de Marcial Cantero, o incluso *Joint Huston también era mujer* (Manga Films, Barcelona, 1999), una propuesta realmente bizarra y atrevida de Alex Gorina.

Por lo demás, los libros sobre John Huston desde la perspectiva de la crítica occidental no española son numerosos, pero ninguno destaca especialmente. Para empezar, no estaría mal echarle un vistazo a *John Huston. A Guide to References and Resources* (MacMillan Library, Nueva York / Londres, 1997), elaborada por Allen Cohen y Harry Lawton, para disponer de una primera cartografía de algunos materiales disponibles. Después, sería conveniente utilizar una monografía completa, es decir, que incluya comentarios sobre la totalidad de su filmografía, sobre todo teniendo en cuenta la importancia de los últimos trabajos de Huston, a la luz de los cuales toda su obra adquiere nuevos matices. Para los neófitos, en este sentido, no están mal ni *John Huston*, de Patrick Brion (Éditions de la Martinière, París, 2003), un bonito recuento película a película repleto de excelentes fotografías, ni *The Films of John Huston* (Citadels Press, Nueva Jersey, 1990), que sigue la línea de la conocida colección.

Si se quiere profundizar con mayor detalle, Lesley Brill, en *John Huston's Filmmaking* (Cambridge University Press, 1997), analiza detenidamente sus películas más importantes, desde **El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948) hasta **Dublínese (Los muertos)**, pasando por **Vidas rebeldes** (*The Misfits*, 1961) o **Fat City (Ciudad dorada)** (*Fat City*, 1972). El volumen coordinado por Stephen Cooper *Perspectives on John Huston* (G. K. Hall & Co., Nueva York, 1994) incluye textos de James Agee, Manny Färber y Andrew Sarris, entre otros, además de una entrevista al director realizada por Gideon Bachman. Más conversaciones con el cineasta pueden encontrarse en la recopilación de Robert Emmet Long *John Huston. Interviews* (University Press of Mississippi, 2001), donde comparecen como interlocutores Karel Reisz, David Robinson. Gene D. Phillips, Joseph McBride, Todd McCarthy o Michel Ciment. Y otro trabajo colectivo muy interesante es el *dossier John Huston*, publicado por Positif-Rivages (París, 1988) con textos de Bernard Chardère y Christian Viviani, por ejemplo, y comentarios de cada una de sus películas, además de una entrevista de Bertrand Tavernier y documentos del propio Huston. Finalmente, hay que mencionar también el volumen coordinado por Donald Desser, *Reflections in a Male Eye: John Huston and the American Experience* (Smithsonian Institution Press, Washington, 1994), que reúne una antología de comentarios de todas las épocas, desde Agee y Sarris, enfrentados por enésima vez, hasta Virginia Wexman, que justifica el título del libro con su ensayo sobre **Moulin Rouge** (*Moulin Rouge*, 1952) en el más puro estilo de los *cultural studies*.

El *affaire* Huston, sea como fuere, se basa en un equívoco de partida: su prestigio crítico se alimentó o desmintió según dos perspectivas únicas, ambas insuficientes y reduccionistas para el espectador actual. En una de ellas, se trata de un cineasta sin

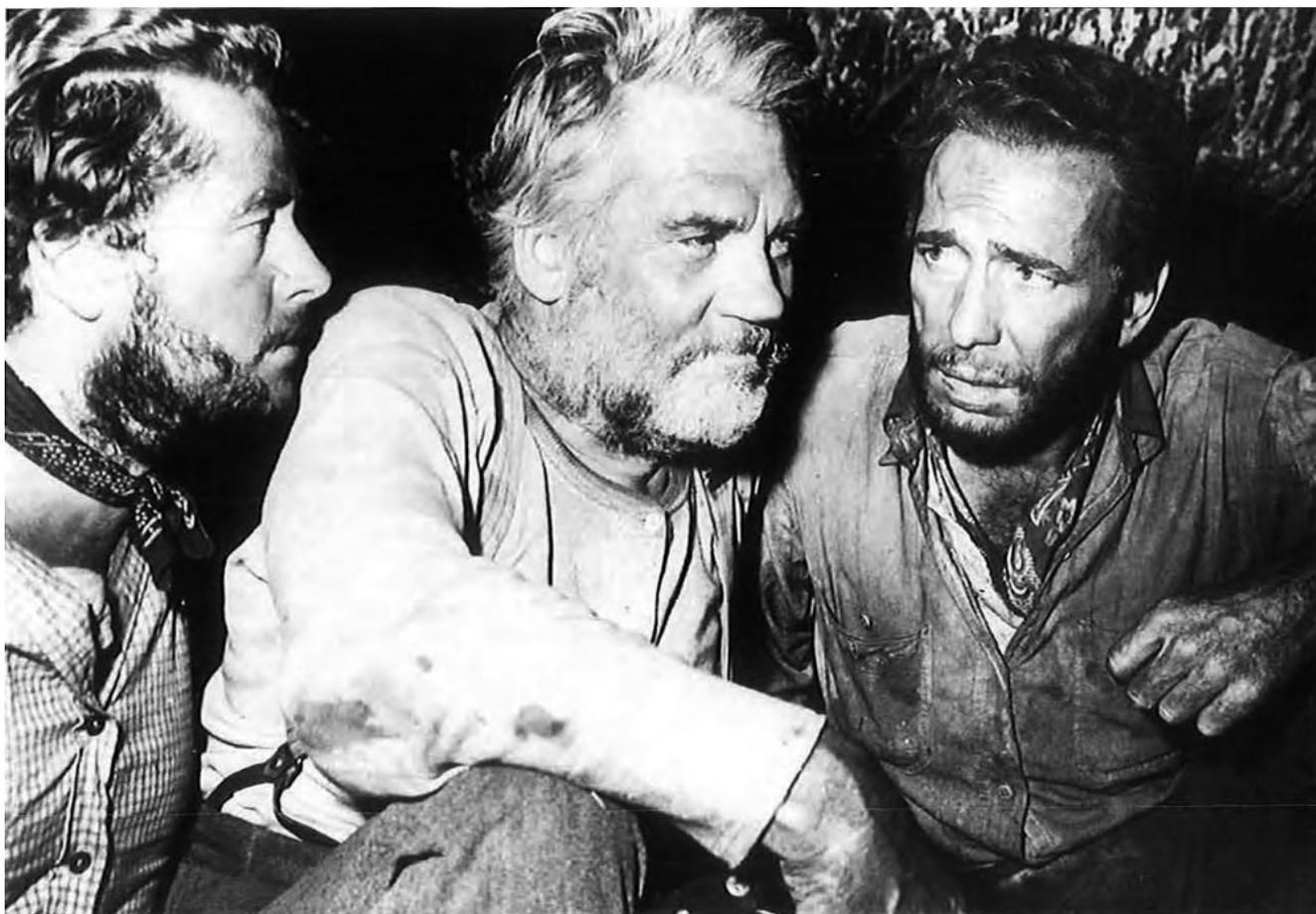
“puesta en escena”, sin nada que decir cinematográficamente. En la otra, es el rebelde, el marginal, el que se enfrenta al sistema con sus discursos sobre perdedores y sus reflexiones sobre el fracaso del sueño americano. Desafortunadamente, quien quiera indagar en la primera postura deberá conformarse con muy poco. En cambio, el material que nutre la segunda es abundante, como queda visto con lo consignado hasta aquí. No es de extrañar, en este sentido, que el texto más citado en las bibliografías houstonianas sea el de Robert Benayoun, *John Huston* (Seghers, París, 1966, actualizado en 1985 en Lherminier), uno de los popes de *Positif* la revista en la que se pueden encontrar más alabanzas de Huston, no todas ellas, por desgracia, adecuadamente argumentadas. Ya hemos mencionado el *dossier* Positif-Rivages, pero también existen compilaciones publicadas en *Premier Plan*, una de Jean-Claude Allais (n.º 6, febrero de 1960) y otra de Freddy Buache (n.º 41, junio de 1966). Y, en el ámbito francés, poco más, si exceptuamos dos breves resúmenes que resultan, sin embargo, de gran alcance. El primero de ellos corresponde a Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, que realizan una atinada semblanza del cine de Huston en *50 años de cine norteamericano* (Akal, Madrid, 1997). El segundo pertenece únicamente al propio Coursodon, que lleva a cabo algo parecido en *American Directors. Volume I* (McGrawHill, Nueva York, 1983), con la colaboración de Pierre Sauvage.

Precisamente en esta última reseña puede leerse una afirmación que deja irrefutable constancia de lo que pensaban de Huston los cahieristas y, por extensión, la mayor parte de la cinefilia ilustrada francesa: “*Sólo con gran dificultad es posible amar a la vez a Huston y al cine*”, escribió Eric Rohmer. Pues bien, para compensar esta carencia tampoco ayuda mucho la contribución anglosajona aparecida antes de su muerte. El libro de William F. Nolan *John Huston, King Rebel* (Sherbourne Press, 1965) es más un anecdotario que otra cosa, mientras que el de Stuart M. Kaminsky *John Huston: Maker of Magic* (Angus Robertson, 1978) tampoco aporta demasiado a una reivindicación razonada de su obra, por mucho que su bagaje literario sea más que apreciable. Porque en verdad esa es la asignatura pendiente en la bibliografía houstoniana, y eso ni siquiera lo soluciona el conocido especialista Gerald Prat ley en *The Cinema of John Huston* (South Brounswick - A. S. Barnes and Company, Nueva York / Londres, 1977), publicado tras muchas horas de conversación entre el cineasta y el crítico. Ni mucho menos *John Huston. A Biography* (Doubleday, Nueva York, 1978), de Axel Madsen, escrito en el estilo de este tipo de libros de tradición inequívocamente yanqui. En este terreno, en fin, lo mejor es el *John Huston* de Scott Hammen (Twayne, Boston, 1985), ampliamente utilizado en las investigaciones más recientes sobre el cineasta por sus reveladoras intuiciones.

Y dos últimas recomendaciones para el lector que aún no tenga suficiente con todo esto. Primera: hubo una época en que los italianos parecían muy interesados por Huston, por lo que quizá valga la pena echarle un vistazo a los números de *Bianco e Nero* de abril de 1957, con textos de Fernando di Giammateo y Tullio Kezich, y de *Centrofilm* de noviembre de 1962, en el que propio el Kezich publica un artículo y

una recopilación de textos franceses, norteamericanos e italianos. Esta tradición culminó en un volumen de la prestigiosa colección “Il Castoro Cinema”, titulado como casi siempre *John Huston (La Nuova Italia*, Florencia, 1980), en el que Morando Morandini se encarga de glosar la obra del cineasta con encomiable capacidad de síntesis. Y segunda: por supuesto, puede encontrarse más información en la sección bibliográfica de cualquiera de los libros citados, sobre todo en lo referente a material hemerográfico y textos sobre películas concretas.

## Abstracts



El tesoro de Sierra Madre

## **LIVE AND LET LIVE**

*Pablo Fernández*

Author or simple craftsman? Or author *and* craftsman? Critics have always been divided when it comes to evaluating the work of Huston, a character as contradictor, as the films and friends of his lifetime. Tireless globetrotter, his documentary works (following his directorial debut with *The Maltese Falcon*) left an indelible mark with their portrayal of the horrors of WWII and defense of freedom, not to mention the lashing out against McCarthyism and witch-hunts serving as an example for many a compatriot. His love of adventure moreover took him to different corners of the planet to shoot movies as erratic as his life, on occasions achieving delightful beauty as in the will he left in film-form, *The Dead*.

## THE GAME BETWEEN THE LINES

*José María Latorre*

Huston's great love of reading was responsible for the immense majority of his film screenplays being adaptations of literary works from widely varying genres. Although it's anything but easy to find a common thread between them —they're— not even linked by North American literature this vagueness didn't stop critics who hadn't read most of the texts from considering Huston as an author. But Huston himself definitely had read them, hence his adaptations, despite their varying sources, resemble a kind of essential distillation of the works read during his lifetime. A passion for reading reflected in his *mise-en-scene* and obvious in numerous sequences of **Moby Dick**, to name but one example.

## ON THE HEELS OF THE LOSER

*Quim Casas*

Peckinpah, Ray, Cassavetes, Jarmusch... the list of North American directors setting their fictions around losers of a fame extending even beyond their own borders is considerable. Huston holds a preferential place in their midst, among other reasons because *Positif* critics strove to achieve precisely that in the battle against their counterparts at *Cahiers*. However, deeper analysis of his work shows that films like **The Asphalt Jungle** or **The Man Who Would Be King** exalt the figure of flash-in-the-pan winners given the chance to live their dreams for an instant before dying. But the last titles on his filmography would seem to indicate that Huston was seeking to justify this fame by unfolding a splendid gallery of losers from **The Misfits** and **Fat City** onwards. Or perhaps not?

## STILL LIFE, FAMILY PORTRAITS

*Carlos Losilla*

Critics at the *Cahiers du Cinema* stigmatized John Huston's cinema based on their belief that it was anything but *mise-en-scene*. In fact, they were rejecting what they considered to be an overly materialistic view of art and life. This text considers two styles of painting (still life and the family portrait) in the endeavour to demonstrate that Huston's focus has its roots in a kind of spirituality or even mystic tradition. And that even the much trumpeted "failure" of Hustonian characters is in fact a victory no longer only of the moral kind, but over death understood as physical disappearance. All based on two of his most atypical films: *A Walk with Love and Death* and *The Dead*.

## **PLAYING / FOR HUSTON**

*Carlos Aguilar*

Huston firmly believed that no other actor had Humphrey Bogart's charisma. Having pointed out this fact and documented it with a string of significant details, the author takes a look at a long list of leading and supporting actors and actresses who worked with the filmmaker during his career while remarking on the most outstanding aspects of their contributions. The article also underlines the close ties of Huston's family (his father, his children and himself) to acting, quoting a number of declarations made by the filmmaker that help to understand his view of a profession that he knew inside out. A last section briefly outlines the indelible mark left on Huston's filmography by two actors (Orson Welles and Montgomery Clift).

## **THE INVISIBLE CAMERA**

*Nuria Vidal*

Does Huston have his own style? Does his work have stylistic constants? To answer this question the author watched fourteen essential works on his filmography until establishing a series of basic characteristics repeated film upon film: the continuous rejection of shots and reverse angle shots from the frames, the search for compositional triangles, the use of recurring settings: bars, buses, cars... While the plot of each film is similarly usually the same: a group of people unknown to one another meet with aim of achieving a common goal and fail in the endeavor, other differences are remarkable depending on the decade in which Huston made each film, passing from the black and white violence of the forties to the travelling titles of the fifties or intellectual movies of the sixties, not forgetting the cold of the seventies and warmth of the eighties. Is it possible to single-out a particular style from this mixture? Yes, the “no-style” style.

## LICENCE TO DIE. JOHN HUSTON'S SPY MOVIES

*Roberto Cueto*

**The Kremlin Letter** and **The Mackintosh Man** have always been scorned in John Huston's career due to their seemingly inevitable comparison with more decisive or prestigious works on his filmography. The article proposes the vindication of these movies as the expressions of a such a significant tradition at their time of shooting as the cinema of the Cold War, which had abandoned the patriotic and openly anti-Communist tone of its early days for a more cynical discourse where spies and secret agents were only dispensable pawns in the game of international intrigue. **The Kremlin Letter** is considered by the author to be one of the great works in Huston's career, a passionate fresco on the spy world shot with apparent coldness, yet continuously oozing pain and rage for individuals devoured by the jaws of the system. **The Mackintosh Man**, on the other hand, is a strange, unusual film, the defects of which are finally its greatest virtues, an incoherent, diffused tale achieving a surprisingly naked *mise-en-scène* depicting the loneliness of a being set adrift by the world of politics.

## ON DETECTIVES AND GANGSTERS

*Antonio Santamarina*

A brief introduction to primitive gangster movies and the ideals on which they were based during the thirties of last century serves as the gateway to a study, focusing on their archetypes, of Huston's four thrillers, a genre which he himself initiated in 1941 with **The Maltese Falcon**. The author goes on to indicate the curious fact that it's detective Sam Spade, a strange figure in Huston's regular gallery of characters, who stars in his first movie, and that, in his subsequent dealings with the genre (**Key Largo**), Spdee is replaced by a gangster taken from old criminal fictions. The article goes on to look at was Dix Handley (hero of flic Asphalt Jungle) seems to be the character closest to the moviemaker's creative universe, given his connection to other crooks (Roy Earle and "Swede") emerging from the uniting of his pen with those of William R. Burnett and Ernest Hemingway. A final part examines his last film according to the typical traits of the genre to underline its (improbabili!) in all respects, that of its heroes included.

## **SUCCESS IN FAILURE. HUSTONTAN ADVENTURES**

*Carlos F. Heredero*

Dead people who move among the living, that's the conscience of most Hustonian heroes, restless, solitary beings on the constant trail of a specific objective. They all fail in the attempt, even when achieving final moral triumph, so that the intellectual and existential pessimism emanating from their adventures always becomes the recalcitrant optimism of a filmmaker as vitalist as Huston. A director qualified on many occasions as misogynist, although the author of the article doesn't share this opinion and endeavours —as he does throughout the entire text— to defend his position by giving several examples to the contrary.

## **INTHE CRUEL BATTLE**

*Ricardo Aldarondo*

The three documentaries shot by Huston during his participation in WWII are not exact! noteworthy for their patriotic spirit and love of the war, but quite the opposite. Combat strategies somewhere in the Aleutian Islands, the defence of an Italian town and the psychological damage of warfare are the subjects of these three documentaries, each an irreplaceable testimony to human suffering and the absurdity of war.

## PARALLELISMS AND DIFFERENCES IN EIGHT FUNDAMENTAL TITLES BY JOHN HUSTON

*Nuria Vidal*

The author takes eight essential titles, two at a time, from Huston's filmography to point out their similarities and differences. Based on this starting point, the article analyses and compares the pessimism of **The Maltese Falcon** with the optimism of Prizzi's **Honor**, and the epic dimensions of **The Treasure of the Sierra Madre** with its simple recreation, twents years later, in **The Man Who Would Be King**. All stepping stones leading to two masterpieces: **The African Queen** and **The Dead**, two works of plenitude, while one is full of the joys of life and the other of satisfaction with a goal accomplished: the living of life.



La Reina de África

# Índices

# Índice filmográfico

**Abraham Lincoln:** [34](#)

**Across the Pacific:** [7](#), [17](#), [23](#), [33](#), [65](#)

*African Queen. The* (véase **Reina de África, La**)

**Al rojo vivo:** [54](#)

*All Quiet on the Western Front* (véase **Sin novedad en el frente**)

**Ángeles con caras sucias:** [53](#)

*Angels with Dirty Faces* (véase **Ángeles con caras sucias**)

**Annie:** [15](#), [17](#), [26](#)

**Arizona, prisión federal:** [57](#)

*Asphalt Jungle. The* (véase **Jungla de asfalto, La**)

**Atraco perfecto:** [54](#)

*Badlanders. The* (véase **Arizona, prisión federal**)

**Bajo el volcán:** [14](#), [18](#), [26](#), [59](#), [89](#)

**Balada de Cable Hogue, La:** [26](#)

*Ballad of Cable Hogue. The* (véase **Balada de Cable Hogue, La**)

*Barbarian and the Geisha. The* (véase **Bárbaro y la geisha, El**)

**Bárbaro y la geisha, El:** [15](#), [18](#), [39](#)

**Battle for the Planet of the Apes:** [23](#)

*Beat the Devil!* (véase **Burla del diablo, La**)

*Bible... in the Beginning* (véase **Biblia... en su principio, La**)

**Biblia... en su principio, La:** [15](#), [26](#)

*Big Parade. The* (véase **Gran desfile, El**)

**Burla del diablo, La:** [11](#), [18](#), [33](#), [62](#)

**Cairo:** [57](#)

**Candy:** [23](#)

*Candy e il suo pazzo mondo / Candy* (véase **Candy**)

**Carta del Kremlin, La:** [5](#), [17](#), [20](#), [26](#), [35](#), [43](#), [44](#), [45](#), [46](#), [47](#), [59](#)

**Casa de la discordia, La:** [6](#)

**Casino Royale:** [26](#), [36](#)

**Cayo Largo:** [8](#), [33](#), [39](#), [42](#), [52](#), [53](#), [54](#), [56](#), [69](#), [70](#)

**Cazador blanco, corazón negro:** [12](#), [24](#)

*Chairman. The* (véase **Sombra del zar amarillo, La**)

**Chinatown:** [5](#), [26](#)

*Citizen Kane* (véase **Ciudadano Kane**)

**Ciudadano Kane:** [63](#)

**Como ella sola:** [15](#), [17](#), [23](#), [34](#)

**Conspiración en Berlín:** [44](#)

**Cool Breeze:** [57](#)

**Cortina rasgada:** [44](#)

**Cumbres borrascosas:** [15](#)

**De Sade:** [23](#)

De Sade Das ausschweifende Leben des Marquis de Sade (véase **De Sade**)

**Dead, The** [véase **Dublinese** (Los muertos)]

*Deadly Affair. The* (véase **Llamada para el muerto**)

*Du rififi chez les hommes* (véase **Rififi**)

**Dublinese** (Los muertos): [15](#), [18](#), [28](#), [29](#), [30](#), [31](#), [34](#), [37](#), [38](#), [41](#), [42](#), [61](#), [70](#), [89](#), [90](#)

**Duelo en la alta sierra:** [55](#)

**Éramos desconocidos:** [10](#)

**Espejo de los espías, El:** [44](#)

**Espía que surgió del frío, El:** [44](#)

**Evasión o victoria:** [15](#), [17](#), [26](#), [88](#)

**Extraños en el paraíso:** [23](#)

**Eyes Wide Shut:** [41](#)

*Fat City* [véase **Fat City (Ciudad dorada)**]

**Fat City (Ciudad dorada):** [5](#), [13](#), [14](#), [17](#), [20](#), [22](#), [26](#), [28](#), [29](#), [31](#), [34](#), [41](#), [42](#), [56](#), [59](#), [90](#)

**Forajidos:** [7](#), [52](#), [55](#), [56](#)

**Forastero, El:** [35](#)

*Freud* [véase **Freud (Pasión secreta)**]

**Freud (Pasión secreta):** [7](#), [17](#), [36](#)

**Fuga sin fin:** [36](#)

**Funeral en Berlín:** [44](#)

*Funeral in Berlin* (véase **Funeral en Berlín**)

*Godfather; The* (véase **Padrino, El**)

*Godfather: Part II, The* (véase **Padrino II, El**)

**Gran desfile, El:** [67](#)

**Halcón maltés, El:** [6](#), [7](#), [11](#), [16](#), [17](#), [20](#), [23](#), [32](#), [33](#), [34](#), [37](#), [38](#), [39](#), [41](#), [42](#), [44](#), [45](#), [49](#), [50](#), [51](#), [59](#), [69](#)

**Hampa dorada:** [53](#), [54](#)

*Heaven Knows. Mr. Allison* (véase **Sólo Dios lo sabe**)

*High Anxiety* (véase **Máxima ansiedad**)

*High Sierra* (véase **Último refugio, El**)

**Hombre de Mackintosh, El:** [15](#), [41](#), [42](#), [43](#), [44](#), [45](#), [46](#), [47](#), [5](#)

**Hombre de paz, Un:** [15](#)

**Hombre de una tierra salvaje, El:** [5](#), [26](#)

**Hombre que pudo reinar, El:** [5](#), [14](#), [18](#), [19](#), [23](#), [24](#), [26](#), [34](#), [35](#), [38](#), [41](#), [42](#), [58](#), [59](#), [61](#), [62](#), [63](#), [69](#)

**Honor de los Prizzi, El:** [14](#), [20](#), [31](#), [34](#), [38](#), [41](#), [42](#), [48](#), [56](#), [57](#), [69](#)

**Horca puede esperar, La:** [15](#), [26](#), [33](#), [34](#)

*House Divided. A* (véase **Casa de la discordia, La**)

*In This Our Life* (véase **Como ella sola**)

**Jezabel:** [15](#)

*Jezebel* (véase **Jezabel**)

**Juarez:** [6](#)

**Juez de la horca, El:** [15](#), [26](#), [35](#), [59](#), [60](#), [61](#), [63](#)

**Jungla de asfalto, La:** [9](#), [12](#), [23](#), [24](#), [34](#), [38](#), [39](#), [42](#), [52](#), [53](#), [54](#), [55](#), [56](#), [59](#), [60](#), [63](#)

*Key Largo* (véase **Cayo Largo**)

*Killers, The* (véase **Forajidos**)

*Killing, The* (véase **Atraco perfecto**)

*Kremlin Letter, The* (véase **Carta del Kremlin, La**)

*Last Run, The* (véase **Fuga sin fin**)

**Laura:** [53](#)

*Law and Order* (véase **Hombre de paz, Un**)

**Let There Be Light:** [7](#), [57](#), [64](#), [65](#), [66](#)

*Life and Times of Judge Roy Bean, The* (véase **Juez de la horca, El**)

*Lightning over Hater* (véase **Relámpago sobre agua**)

*List of Adrian Messenger. The* (véase **Último de la lista, El**)

*Little Caesar* (véase **Hampa dorada**)

Llamada para el muerto: [44](#)

*Looking Glass War, The* (véase **Espejo de los espías, El**)

**Los que no perdonan:** [12](#), [63](#)

*Mackintosh Man. The* (véase **Hombre de Mackintosh, El**)

*Maltese Falcon, The* (véase **Halcón maltés, El**)

**Maltese Falcon, The** (1931): [51](#)

*Man in the Wilderness* (véase **Hombre de una tierra salvaje, El**)

*Man Who Would Be King, The* (véase **Hombre que pudo reinar, El**)

**Máxima ansiedad:** [46](#)

*Misfits. The* (véase **Vidas rebeldes**)

**Moby Dick:** [5](#), [11](#), [17](#), [18](#), [20](#), [21](#), [24](#), [35](#), [36](#), [38](#), [39](#), [40](#), [41](#), [42](#), [59](#), [60](#), [61](#)

**Moulin Rouge:** [9](#), [18](#), [24](#), [25](#), [39](#), [60](#), [90](#)

**Mundo perfecto, Un:** [55](#)

**Myra Breckenbridge:** [23](#)

*Night of the Iguana. The* (véase **Noche de la iguana, La**)

**Noche de la iguana, La:** [6](#), [18](#), [26](#), [39](#), [40](#), [42](#), [63](#), [69](#), [70](#)

**Noche de Varennes, La:** [25](#)

*Nuit de Varennes. La* (véase **Noche de Varennes, La**)

**Other Side of the Wind, The:** [13](#), [35](#)

**Padrino, El:** [56](#)

**Padrino II, El:** [56](#)

**Paseo por el amor y la muerte:** [15](#), [26](#), [27](#), [28](#), [29](#), [30](#), [31](#), [34](#), [40](#), [41](#), [42](#), [59](#), [60](#), [61](#), [63](#)

*Paths of Glory* (véase **Senderos de gloria**)

*Perfect World. A* (véase **Mundo perfecto, Un**)

**Phobia:** [15](#), [17](#), [26](#), [46](#)

*Prizzi's Honor* (véase **Honor de los Prizzi, El**)

*Quiller Memorandum, The* (véase **Conspiración en Berlín**)

**Raíces del cielo, Las:** [15](#), [18](#), [35](#), [59](#)

**Red Badge of Courage, The:** [10](#), [18](#), [24](#), [28](#), [64](#), [65](#), [66](#), [67](#)

*Reflections in a Golden Eye* (véase **Reflejos en un ojo dorado**)

**Reflejos en un ojo dorado:** [7](#), [17](#), [18](#), [26](#), [40](#)

**Reina de África, La:** [10](#), [12](#), [24](#), [33](#), [34](#), [38](#), [39](#), [42](#), [56](#), [59](#), [60](#), [61](#), [62](#), [63](#), [70](#)

**Relámpago sobre agua:** [26](#)

**Report from the Aleutians:** [7](#), [57](#), [64](#), [65](#), [66](#)

*Ride the High Country* (véase **Duelo en la alta sierra**)

**Rififi:** [54](#)

*Roots of Heaven, The* (véase **Raíces del cielo, las**)

**Ruleta rusa. La:** [44](#)

*Russian Roulette* (véase **Ruleta rusa. La**)

**Sábado trágico:** [54](#)

*Saint, The* (véase **Santo, El**)

**San Pietro:** [7](#), [57](#), [64](#), [65](#), [66](#), [67](#)

**Sangre Sabia:** [14](#), [18](#), [26](#), [34](#), [56](#), [59](#), [60](#)

**Santo, El:** [47](#)

**Sargento York, El:** [7](#)

**Satan Met a Lady:** [51](#)

**Senderos de gloria:** [67](#)

*Sergeant York* (véase **Sargento York, El**)

**Sin novedad en el frente:** [9](#), [67](#)

**Sin perdón:** [12](#)

*Sinful Davey* (véase **Horca puede esperar, La**)

**Sólo Dios lo sabe:** [11](#), [12](#), [39](#), [63](#), [65](#)

**Sombra del zar amarillo, La:** [44](#)

*Spy Who Came in from the Cold. The* (véase **Espía que surgió del frío, El**)

**Stranger, The:** [7](#)

*Stranger Than Paradise* (véase **Extraños en el paraíso**)

*Tentacoli / Tentacles* (véase **Tentáculos**)

**Tentáculos:** [23](#)

**Tercer hombre, El:** [45](#)

**Tesoro de Sierra Madre, El:** [8](#), [17](#), [18](#), [19](#), [23](#), [33](#), [34](#), [38](#), [39](#), [42](#), [45](#), [56](#), [59](#), [60](#), [61](#),  
[62](#), [68](#), [69](#), [90](#)

*Third Man, The* (véase **Tercer hombre, El**)

**Topaz:** [44](#), [45](#)

*Tarn Curtain* (véase **Cortina rasgada**)

*Treasure of the Sierra Madre, The* (véase **Tesoro de Sierra Madre, El**)

**Triángulo diabólico de las Bermudas, El / Triangolo delle Bermude, II:** [23](#)

**Último de la lista, El:** [15](#), [17](#), [26](#), [59](#)

**Último refugio, El:** [7](#), [23](#), [49](#), [50](#), [52](#), [53](#), [54](#), [55](#), [56](#), [57](#)

**Under the Volcano** (véase *Bajo el volcán*)

*Unforgiven* (véase **Sin perdón**)

*Unforgiven. The* (véase **Los que no perdonan**)

*Victory* (véase **Evasión o victoria**)

**Vidas rebeldes:** [5](#), [6](#), [12](#), [13](#), [17](#), [25](#), [26](#), [35](#), [36](#), [39](#), [40](#), [42](#), [52](#), [56](#), [59](#), [63](#), [71](#), [90](#)

**Viento y el león, El:** [26](#)

*Violent Saturday* (véase **Sábado trágico**)

*Walk with Love and Death, A* (véase **Paseo por el amor y la muerte**)

*We Were Strangers* (véase **Éramos desconocidos**)

**Weisheit des Blutes, Die** (véase *Sangre sabia*)

**Westerner, The** (véase **El forastero**)

*White Heat* (véase **Al rojo vivo**)

*White Hunter, Black Heart* (véase **Cazador blanco, corazón negro**)

**Why We Fight:** [65](#)

*Wind and the Lion* (véase **Viento y el león, El**)

*Wise Blond* (véase **Sangre sabia**)

*Wuthering Heights* (véase **Cumbres borrascosas**)

# Índice onomástico

Agee, James: 5, 10, 61, 63, 89, 90

Aldrich, Robert: 5

Allais, Jean-Claude: 90

Ambler, Eric: 46

Anderson, Maxwell: 8, 17, 52

Anderson, Michael: 44

Anderson, Sherwood: 5

Andersson, Bibi: 35, 45

Andreiev, Leonid: 19

Antonioni, Michelangelo: 40

Assonitis, Ovidio G.: 23

Astor, Mary: 69

Aumont, Tina: 36

Bacall, Lauren: 8, 9, 34

Bachman, Gideon: 36, 90

Bagley, Desmond: 46, 47

Barrymore, Lionel: 8, 34

Barthes, Roland: 28

Basehart, Richard: 36

Bazin, André: 89

Beatty, Ned: 14

Behn, Noel: 35, 44, 45

Bellow, Saul: 20

Benayoun, Robert: 90

Bisset, Jacqueline: 35

Black, Lesley: 6

Bodkin, Michael Maria: 31

Bogart, Humphrey: 5, 7, 8, 9, 11, 14, 23, 32, 33, 34, 35, 42, 49, 50, 52, 60, 62, 65, 69, 89

Bond, Ward: 34

Boone, Richard: 35, 45

Boyero, Carlos: 89

Bradbury, Ray: 5, 11

Brando, Marlon: 34

Brent, George: 35

Bridges, Jeff: 13, 34

Brilh Lesley: 89

Brion, Patrick: 89

Brooks, Mel: 46  
Brooks, Richard: 8, 52  
Buache, Freddy: 90  
Buchan, John: 46  
Bukowski, Charles: 24  
Buñuel, Luis: 13, 14, 37  
Burnett, William Riley: 7, 9, 15, 17, 49, 53, 54, 55, 57  
Burton, Richard: 5, 26, 34

Cagney, James: 54  
Cahn, Edward L.: 6  
Caine, Michael: 14, 24, 34, 44  
Caine, Shakira: 63  
Calhern, Louis: 9, 34  
Cantero, Marcial: 36, 89  
Capone, Al: 53  
Capote, Truman: 5, 11  
Capra, Frank: 49, 64, 65  
Cardona Jr., René: 23  
Carreño, José María: 62, 63, 89  
Caruso, Anthony: 56  
Cassavetes, John: 22, 23, 41  
Castro, Antonio: 15, 63  
Chandler, Raymond: 50  
Chardère, Bernard: 90  
Chejov, Anton: 19  
Ciment, Michel: 90  
Clift, Montgomery: 5, 12, 25, 35, 36, 40  
Cohen, Allen: 89  
Cohen, Leonard: 27  
Comas, Ángel: 15  
Condon, Richard: 20  
Connery, Sean: 14, 23, 34  
Connolly, Cyril: 20, 21  
Cook Jr., Elisha: 7, 34  
Cooper, Stephen: 90  
Cooper, Robert: 20  
Coppola, Francis Ford: 56  
Corman, Roger: 23  
Cortez, Stanley: 7  
Costner, Kevin: 55

Coursodon, Jean-Pierre: 90  
Crane, Stephen: 17, 67  
Cuelo, Roberto: 15, 29  
Curtiz, Michael: 53  
Cushing, Peter: 35

Dassin, Jules: 14, 23, 54  
Daves, Delmer: 57  
Davis, Bette: 23, 34  
Dayan, Assaf: 28, 60  
De Havilland, Olivia: 5, 33  
Del Ruth, Roy: 51  
Delacroix, Eugène: 28  
Detain, Cathleen: 30  
Desser, Donald: 90  
Di Giammateo, Fernando: 90  
Dieterle, William: 6, 51  
Diffring, Anton: 35  
Dillinger, John: 50  
Dos Passos, John: 26  
Dourif, Brad: 14, 34  
Drieu La Rochelle, Pierre: 19  
Drove, Antonio: 59, 63  
Dunne, Philip: 9

Eastwood, Clint: 12, 24, 55  
Eisenstein, Sergei M.: 39  
Emerson, Ralph Waldo: 20  
End field, Cy: 23  
Erice, Victor: 63  
Eustache, Jean: 22, 23

Faraone, Diego: 14, 15  
Färber, Manny: 90  
Faulkner, William: 26  
Fernández-Santos, Angel: 58, 63, 89  
Ferrer, José: 60  
Ferreri, Marco: 26  
Finney, Albert: 14, 34  
Fitzgerald, Francis Scott: 26  
Fitzgerald, Michael: 14  
Fleischer, Richard: 5, 36, 54  
Fleming, Ian: 17

Flynn, Errol: [5](#), [35](#)  
Font, Domènec: [29](#), [89](#)  
Fontenla, César Santos: [59](#), [89](#)  
Ford, John: [39](#), [64](#)  
Forester, C, S.: [10](#), [17](#)  
Freud, Sigmund: [36](#)  
Freund, Karl: [S](#)

Gable, Clark: [12](#), [14](#), [25](#), [33](#), [34](#), [36](#), [40](#)  
Galán, Diego: [89](#)  
Gardner, Ava: [26](#), [34](#), [35](#), [60](#), [63](#)  
Gardner, Leonard: [20](#)  
Garland, Judy: [9](#)  
Gary, Romain: [17](#)  
Gass, William: [20](#)  
Gemma, Giuliano: [36](#)  
Gibson, William: [45](#)  
Gish, Lillian: [34](#), [63](#)  
Glaser, Paul Michael: [35](#)  
Glassgow, Ellen: [17](#)  
Godard, Jean-Luc: [89](#)  
Gold, Jack: [44](#)  
Goldwyn, Samuel: [6](#)  
Gore, Reali: [5](#)  
Gorina, Alex: [89](#)  
Gough, Michael: [35](#)  
Grcenstreet, Sydney: [7](#), [51](#)  
Griffith, David Wark: [34](#)  
Grobel, Lawrence: [89](#)  
Guarner, José Luis: [13](#), [15](#)  
Gubern, Román: [S9](#)  
Gutiérrez Solana, Ignacio: [89](#)

Hagen, Jean: [63](#)  
Haggarth, Dave: [17](#)  
Hall, Conrad L.: [13](#)  
Hamilton, Guy: [44](#)  
Hammen, Scott: [90](#)  
Hammett, Dashiell: [7](#), [17](#), [19](#), [20](#), [23](#), [33](#), [50](#), [52](#), [57](#)  
Harris, Richard: [34](#)  
Hart, Clive: [28](#), [29](#)

Haney, Dorothy: 5  
Hawks, Howard: 7, 11, 39, 41, 61  
Hawthorne, Nathaniel: 20  
Hayden, Sterling: 9, 23, 55, 60  
Hemingway, Ernest: 5, 7, 10, 26, 52, 55  
Hepburn, Audrey: 34, 63  
Hepburn, Katharine: 11, 34, 35, 60, 89  
Herederó, Carlos F.: 10, 15, 25, 26, 28, 29, 31, 63, 89  
Hessler, Gordon: 23  
Hill, Gladys: 14, 44  
Hill, Walter: 46  
Hitchcock, Alfred: 4L 44, 45, 46  
Hodges, Mike: 44  
Hughes, Hatcher: 5  
Hurt, John: 34  
Hurtado, José Antonio: 29  
Huston, Anjelica: 14, 28, 29, 31, 33, 41, 57, 60  
Huston, Tony: 15  
Huston, Walter: 5, 7, 8, 9, 33, 65

Jaffe, Sam: 9, 34, 56  
Jancsó, Miklos: 26  
Jarmusch, Jim: 23  
Jarre, Maurice: 45, 47  
Joyce, James: 5, 15, 17, 20, 29, 31, 59, 63  
Joyce, Nora: 31

Kaminsky, Stuart M.: 90  
Keach, Stacy: 13, 22, 31, 34  
Kelly, Gene: 9  
Kerr, Deborah: 11, 34, 63, 65  
Keyes, Evelyn: 7, 33  
Kezich, Tullio: 90  
Kidman, Nicole: 41  
Kipling, Rudyard: 5, 14, 17, 19, 24  
Knox, Alexander: 9  
Koningsberger, Hans: 17  
Kubrick, Stanley: 41, 54, 67

Lancaster, Burt: 9, 34, 52  
Lang, Fritz: 39, 56  
Lawrence, Marc: 34

Lawton, Harry: 89  
Leduc, Paul: 14  
Lee, Christopher: 35  
LeMay, Alan: 17  
LeRoy, Mervyn: 53  
Lincoln, Abraham: 12, 34  
Litvak, Anatole: 64  
Llinás, Francisco: 89  
Lollobrigida, Gina: 35  
Lom, Herbert: 35  
Lombardo, Lou: 44  
Long, Robert Emmet: 90  
Lorre, Peter: 7, 11, 34  
Losey, Joseph: 14  
Losilla, Carlos: 14, 15, 20, 52  
Lowry, Malcolm: 5, 14, 17, 18, 19, 26  
Lowther, T, J.: 55  
Lumet, Sidney: 44

Mac Bride, Donald: 50  
Maddow, Ben: 9, 12, 54  
Madsen, Axel: 90  
Madsen, Virginia: 33  
Malamud, Bernard: 20  
Malle, Louis: 19  
Mankiewicz, Joseph Leo: 52  
Marías, Miguel: 89  
Marinero, Manolo: 89  
Marinero Viña, Pachili: 89  
Marquand, Christian: 23  
Marshall, George 7  
Martínez Torres, Augusto: 89  
Mason, James: 34  
Maurois, André: 19  
McBride, Joseph: 90  
McCann, Donai: 29  
McCarthy, Cormac: 20  
McCarthy, Joseph: 8  
McCarthy, Todd: 90  
McClory, Sean: 30  
McCullers, Carson: 7, 17, 19, 26, 40

McDonald, Philip: 17  
McDowall, Roddy: 35  
Moindre, John: 34  
Melville, Herman: 5, 11, 17, 19, 20, 21, 39  
Metty, Russell: 13, 25  
Miguel Ángel: 56  
Milestone, Lewis: 9, 67  
Milius, John: 26  
Millais, John Everett: 28  
Miller, Arthur: 12, 17, 25, 40  
Mitchum, Robert: 11, 34, 65  
Monroe, Marilyn: 5, 12, 25, 26, 34, 36, 40, 63  
Morandini, Morando: 90  
Morley, Robert: 11, 34  
Morris, Oswald: 47  
Muni, Paul: 6, 33  
Murphy, Audie: 24, 67  
Musante, Tony: 36

Newman, Paul: 35, 45, 47, 60  
Nicholson, Jack: 35, 56, 69  
Nogueira, Rui: 57  
Nolan, William F.: 90  
North, Alex: 15

O'Connor, Flannery: 14, 17, 18, 26  
O'Neal, Patrick: 35, 45  
O'Toole, Peter: 34  
Olimbrada, José: 6

Pasolini, Pier Paolo: 26  
Patterson, Frank: 28  
Peck, Gregory: 12, 20, 34, 39, 60  
Peckinpah, Sam: 22, 23, 26, 55  
Pérez Perucha, Julio: 89  
Perkins, Anthony: 35  
Phillips, Gene D.: 90  
Picó, Francisco: 29  
Pierson, Frank: 44  
Plummer, Christopher: 24  
Polanski, Roman: 5, 26  
Pollack, Barry: 57

Pratley, Gerald: 90  
Preminger, Otto: 53  
Principal, Victoria: 35  
Pynchon, Thomas: 20

Quintana, Ángel: 23, 26, 49, 57, 89

Raft, George: 33  
Ray, Nicholas: 22, 23, 26  
Reed, Carol: 45  
Reisz, Karel: 90  
Rilla, Wolf: 57  
Rimbaud, Arthur: 28  
Ritt, Martin: 44  
Ritter, Thelma: 34  
Robinson, David: 90  
Robinson, Edward G.: 8, 9, 34, 53  
Robson, Mark: 44  
Rodríguez, Carlos: 31  
Rohmer, Eric: 90  
Roosevelt, Franklin D.: 49  
Ross, Lillian: 89  
Roth, Philip: 20  
Salinger, J. D.: 20  
Sallis, Zoe: 33  
Saltzman, Harry: 44  
Sanda, Dominique: 35  
Sanders, George: 34  
Sarafian, Richard C.: 5, 26  
Sargent, Joseph: 44  
Sarne, Michael: 23  
Sarris, Andrew: 33, 89, 90  
Sartre, Jean-Paul: 7, 17  
Sauvage, Pierre: 90  
Scola, Ettore: 25  
Scott, George C.: 35, 36  
Shaw, Charles: 17  
Siegel, Don: 5  
Silver, Alain: 55, 57  
Siodmak, Robert: 7, 23, 52, 56  
Soma, Ricky: 9

Sorrentino, Gilbert: 20  
Spiegel, Sam: 8  
St, Joseph, Ellis: 17  
Stallone, Sylvester: 26, 35  
Stanton, Hany Dean: 14

Tavernier, Bertrand: 57, 90  
Taylor, Elizabeth: 34  
Thompson, J, Lee: 23, 44  
Toulouse-Lautrec, Henri de: 9, 24, 60  
Tourneur, Jacques: 23, 56  
Traven, B.: 8, 17, 19, 45  
Trevor, Claire: 8  
Turner, Kathleen: 35, 69

Updike, John: 20

Van Devere, Trish: 36  
Varda, Agnès: 28  
Vega, Felipe: 89  
Veiller, Anthony: 52  
Verdugo Fuentes, Waldemar: 15  
Vidor, King: 67  
Viertel, Peter: 10, 24  
Vigo, Jean: 22  
Visconti, Luchino: 26  
Viviani, Christian: 90  
Von Sydow, Max: 35

Wallach, Eli: 35  
Wallis, Hal B.: 50  
Walsh, Raoul: 7, 23, 49, 54, 56  
Ward, Elizabeth: 55, 57  
Warner, Jack: 7, 8  
Wayne, John: 34  
Webb, Clifton: 53  
Welles, Orson: 4, 5, 7, 12, 13, 35, 63  
Wenders, Wim: 25  
West, Paul: 20  
Wexman, Virginia: 90  
Whitmore, James: 9, 56  
Wilder, Billy: 9, 39, 56

Williams, Tennessee: [5](#), [6](#), [17](#), [40](#)

Wood, Sam: [9](#)

Wylter, William: [6](#), [9](#), [15](#), [35](#), [64](#), [89](#)



**NOSFERATU. Director del PATRONATO MUNICIPAL DE CULTURA:** José Antonio Arbelaiz. **Director de NOSFERATU:** José Luís Rebordinos. **Equipo de redacción:** Jesús Angulo, Sara Torres.

# Notas

[1] En el presente artículo hemos omitido la mención o el comentario pormenorizado de algunos títulos de la filmografía de Huston tanto por razones de espacio cuanto por suponer para el firmante meros encargos alimenticios u obras fallidas de escasa significación. Estos son: **Como ella sola** (*In This Our Life*, 1942), **El bárbaro y la geisha** (*The Barbarian and the Geisha*, 1958), **Las raíces del cielo** (*The Roots of Heaven*, 1958), **El último de la lista** (*The List of Adrian Messenger*, 1963), **La Biblia... en su principio** (*The Bible... in the Beginning / La Bibbia*, 1966), **La horca puede esperar** (*Sinful Davey*, 1969), **Paseo por el amor y la muerte** (*A Walk with Love and Death*, 1969), **El juez de la horca** (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, 1972) y **El hombre de Mackintosh** (*The Mackintosh Man*, 1973). <<

[2] Para Wyler retocó asimismo los libretos de **Jezabel** (*Jezebel*, 1938) y **Cumbres borrascosas** (*Wuthering Heights*, 1939). <<

[3] El primer encuentro con la literatura de Burnett fue **Un hombre de paz** (*Law and Order*, Edward L. Cahn, 1932), apreciable adaptación de una novela del Oeste sobre el duelo en O. K. Corral. Para más información sobre los guiones de Huston recomiendo el interesante artículo de Roberto Cueto “John Huston, guionista”, en *Dirigido por*, n.º 334, abril de 2005. <<

[4] John Huston, *A libro abierto*, Espasa Calpe, Madrid, 1980. <<

[5] Carlos F. Heredero, *John Huston*. JC, Madrid. 1984. <<

[6] Declaración recogida por Ángel Comas en *La Reina de África / El crepúsculo de los dioses*. Dirigido, Barcelona, 1998. <<

[7] Entrevista concedida a Antonio Castro en *Dirigido por*. n.º 334, abril de 2005. <<

[8] *Cahiers du Cinema*, n.º 605, octubre de 2005. <<

[9] José Luis Guarnier, *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano III (1961-1992)*. Laertes, Barcelona, 1993. <<

[10] Carlos Losilla, “Fat City”, en *Dirigido por*, n.º 334, abril de 2005. <<

[11] Diego Faraone, “El hombre que pudo reinar. Deidades ambiciosas”, en la *web Miradas de cine*, n.º 41, agosto de 2005. <<

[1] Ciertamente, también brindó excelentes prestaciones, coherentes además con su obra como realizador, en otros títulos: **El hombre de una tierra salvaje** (*Man in the Wilderness*; Richard C. Sarafian, 1971), **Chinatown** (*Chinatown*; Roman Polanski, 1974) y **El viento y el león** (*The Wind and the Lion*; John Milius, 1975). <<

[2] Ángel Quintana, “Huston: ¿cineasta del fracaso o cineasta de la voluntad?”, *Dirigido por*, n.º 345, mayo de 1995. <<

[3] Ibidem, pág. 71. <<

[4] Carlos F. Heredero, *John Huston*, Ediciones JC, Madrid, 1984, pág. 173. <<

[1] *The American Cinema*, Ed. E. P. Dutton & Co. Nueva York, 1968. <<

[2] *Film Quaterly*, n.º 1, vol. XIX, 1965: entrevista de Gideon Bachman. <<

[3] Ibidem. <<

[4] Hablando de intérpretes de culto. Huston propuso a nada menos que Giuliano Gemma y Tina Aumont para acompañar a George C. Scott en el reparto de **Fuga sin fin** (*The Last Run*, 1971). Pero sus roles fueron adjudicados a Tony Musante Trish van Pevere... y el propio Huston relevado por Richard Fleischer. <<

[5] Huston declaró que en toda su carrera únicamente había sufrido problemas de rodaje con dos intérpretes: Marilyn Monroe en **Vidas rebeldes** \ Montgomery Clift en **Freud (Pasión secreta)**. Según refiere el libro *John Huston*, de Marcial Cantero. Cátedra, Madrid, 2003. <<

[1] Este artículo se ha escrito a partir de la revisión de catorce películas de Huston: **El halcón maltés, El tesoro de Sierra Madre, Cayo Largo, La jungla de asfalto, La Reina de África, Moby Dick, Vidas rebeldes, La noche de la iguana, Paseo por el amor y la muerte, Fat City (Ciudad dorada), El hombre de Mackintosh, El hombre que pudo reinar, El honor de los Prizzi y Dublineses (Los muertos).** <<

[1] Sobre **La carta del Kremlin**, Huston afirma que “*tenía todas las posibilidades de ser un gran éxito*”, y de **El hombre de Mackintosh** dice que se vio envuelto en ella “*para su desgracia*” y “*que apenas conozco gente que haya oído hablar de ella*”. John Huston, *Memorias*. Espasa Calpe. Madrid, 1998, págs. 44-4 y 448. <<

[2] La novela fue editada en España con el título *Trampa para la libertad* (Verón, Barcelona, 1974). En su infinita sabiduría, el imdb afirma que el guión del film es prácticamente idéntico al del episodio n.º 85 de la serie televisiva **El Santo** (*The Saint*), emitido en 1966 y titulado *Escape Route*. Bagley no aparece acreditado y su novela no se publicó hasta 1971. <<

[3] Huston, *op. cit.*, pág. 448. <<

[1] Ángel Quintana. “Huston: ¿cineasta del fracaso o cineasta de la voluntad?”, en *Dirigido por*, n.º 345, mayo de 2005, pág. 70. <<

[2] Dentro de la evolución del cine negro clásico se suelen distinguir dos etapas. La primera, conocida como “cine de gánsteres”, se extiende desde 1930 hasta 1941 y dentro de ella pueden establecerse varios ciclos o subgéneros de películas: primitivo cine de gánsteres (1930-1933), cine penitenciario (1932-1934), cine de regeneración social (1933-1941). La segunda, el cine negro propiamente dicho, nace en 1941 y finaliza, en su etapa clásica, alrededor de la segunda mitad de los años cincuenta. <<

[3] “Intenté ser lo más fiel posible a los diálogos que ya estaban escritos. Hammett era un novelista extraordinario y yo me limité a poner el libro en imágenes”, declaraciones de Huston a Rui Nogueira y Bertrand Tavernier en *Positif*, n.º 116, mayo de 1970. <<

[4] La obra de Hammett se publica, primero, en cuatro fascículos de la revista *Black Mask*, de septiembre a diciembre de 1929, y al año siguiente se edita ya como novela.

<<

[5] Los títulos de estos documentales son: **Report from the Aleutians** (1943), **Sail Pietro** (1945) y **Let There Be Light** (1945). <<

[6] Recordemos que esta misma novela de Burnett fue llevada después al cine por Delmer Daves —**Arizona, prisión federal** (*The Badlanders*, 1958)—, Wolf Rilla (**Cairo**, 1963) y Barry Pollack (**Cool Breeze**, 1972). <<

[7] Alain Silver y Elizabet Ward, *Encyclopedic du film noir*. Rivages, París / Marsella, 1987, pág. 328. <<

[1] Ángel Fernández-Santos, “Un predicador incrédulo”, *El País*, 29 de agosto de 1987. <<

[2] Carlos F. Heredero, *John Huston*, JC, Madrid, 1984, pág. 35. <<

[3] Un tema que Joyce desarrolla a fondo en su cuento *Los muertos*: una materia narrativa con la que Huston filmaría después su obra póstuma y testamentaria (1987).

<<

[4] Citado por Víctor Erice en el texto leído en el cementerio Le Père Lachaise, en el entierro de Antonio Drove Shaw, el viernes 30 de septiembre de 2005. Recogido en el programa mensual de Filmoteca Española, enero de 2006. <<

[5] Declaraciones de John Huston a Antonio Castro (*Dirigido por*, n.º 344, abril de 2005). El cineasta discute en esta entrevista, precisamente, la interpretación meramente argumental que propone su entrevistador. <<

[6] John Huston, *A libro abierto*, Espasa-Calpe, Madrid, 1986. <<

[7] Ángel Fernández-Santos, *Cuadernos para el diálogo*, 24 de julio de 1976. <<

[8] James Agee. “Un director indirigible”. *Life*. 18 de septiembre de 1950. Publicado en James Agee. *Escritos sobre cine*. Paidós. Barcelona. 2001, pág. 255. <<

[9] José María Carreño. “El hombre que pudo reinar”, *Casablanca*. n.º 35, noviembre de 1983. <<

[10] Discurso de Orson Welles en el homenaje (*Life Achievement Award*) que el AFI (American Film Institut) tributó a John Huston en 1983. <<

[1] John Huston, *Memorias*, Espasa Calpe, Madrid. 1998, pág. 170. <<

[2] Ibidem, pág. 161. <<