

N
20

Nosferatu

REVISTA DE CINE

ENERO 1996 700 PTS



SECUNDARIOS Y
ANTAGONISTAS
DEL HOLLYWOOD
CLÁSICO



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.

Secundarios y antagonistas del Hollywood clásico

Nosferatu - 20

ePub r1.0

Titivillus 04.07.17

Título original: *Secundarios y antagonistas del Hollywood clásico*

AA. VV., 1996

Fuentes iconográficas: British Film Institute (Londres), Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián

Diseño de cubierta: Art&Maña

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com



Meteoritos en la galaxia de las estrellas (o La fábrica del actor excéntrico)

Carlos F. Heredero

“**N**os gusta más el culo de Charlot que las manos de Eleonora Duse”^[1].

(Manifiesto del excentricismo; URSS, 1922)

El extraviado culto al tradicionalismo que anida, si bien de forma subterránea y no siempre premeditada, en muchas de las conversiones de última hora al clasicismo cinematográfico^[2] se sustenta sobre la nostalgia de una arcadia soñada. El fenómeno responde, quizá, a la añoranza de un equilibrio que se cree encontrar en la falacia de un pretérito supuestamente estable y fijado en sus moldes, de un período de armonía ajeno al desgarramiento de las contradicciones e impermeable al paso del tiempo.

Semejante espejismo hace abstracción de la dinámica histórica vivida por las imágenes del cinematógrafo en su evolución desde la fase en que las películas se exhibían en los “nickelodeon” hasta la difusión de éstas por el cable televisivo

camino de Internet. O, si se quiere, y para el tema que ocupa estas páginas, desde la política del anonimato de los actores defendida por Griffith y por la Biograph, durante el período anterior a 1909, hasta el sistema de los *package* controlados por las agencias pasando por el esplendor rutilante del *star-system*.

Dicho de otra manera. Hoy resulta tan absurdo añorar la inocencia perdida para siempre por el cine de género (dado que los géneros nacieron con un determinado sistema de producción desaparecido hace ya cuarenta años), como pensar que el firmamento de Hollywood estuvo siempre poblado de estrellas. No fue así, de hecho, y antes de que Florence Lawrence abandonara definitivamente la etiqueta de “*la chica Biograph*” para emerger como estrella con su propio nombre, los actores y actrices de las películas de mayor éxito eran perfectos desconocidos.

Las estrellas no surgieron por generación espontánea. Fueron el desarrollo de la narrativa propuesto por Griffith, la invención del primer plano, la llegada de los largometrajes y la consiguiente necesidad de conferir un espesor psicológico a los personajes, junto a los procesos de identificación con los espectadores que facilitaba el asentamiento progresivo del MRI^[3], los factores que explican el nacimiento estelar. Que después el *star-system* se convirtiera en un auxiliar para la política de los géneros y, por lo tanto, para la comercialización de los productos, no debe entenderse sino como una función instrumental bien aprovechada por la industria.

Por lo tanto, y ante la ausencia del “*big bang*”, las estrellas tuvieron que ir desgajándose poco a poco, de forma lenta y progresiva, de un magma indiferenciado de actrices y actores cuidadosamente mantenidos en el anonimato por las grandes productoras del cine primitivo. Al fin y al cabo, tampoco el modelo de interpretación naturalista hoy en día hegemónico (consecuencia también de un largo proceso evolutivo) fue siempre el que proporcionaba los códigos necesarios para que los actores mantuvieran una comunicación fluida con el público.

Así, la formación del *star-system* recorre todo el proceso histórico de gestación institucional en el terreno industrial (Hollywood como tal) y en el campo lingüístico (la escritura clásica) hasta que se encuentra ya casi completamente consolidado, sobre raíces firmes, en los años posteriores al final de la Primera Guerra Mundial. Se abre después en la sociedad americana una etapa de prosperidad que, simultáneamente a la conquista de la hegemonía por el desarrollo urbano capitalista, hace posible que la mitología del éxito y del *self made man* otorgue a los supuestos triunfadores una popularidad y una admiración generalizadas que, en el fondo, servían para ocultar las contradicciones de una sociedad cuyas diferencias internas no hacían más que agrandarse.

Y los triunfadores eran tanto el poderoso Al Capone como las *stars* de Hollywood. “*The Roaring Twenties*” (que diría Raoul Walsh) colocaron en la cúspide a toda aquella figura que gozaba del triunfo social y que proyectaba sobre la ciudadanía la imagen del éxito al que todos aspiraban. Todos querían ser estrellas en su vida y desde Hollywood se les ofrecía, al menos, la posibilidad ilusoria de poder

identificarse con los detentadores del *glamour*. Nunca como entonces, en efecto, el *star-system* funcionó a la vez —con tanta eficacia— como mecanismo de promoción para las películas y como sistema “*para vender ideas y formas de vivir*”^[4].

Ahora bien, la función del primer plano y la extensión del metraje de las películas generaron también, en paralelo, dos reacciones complementarias con la floración estelar propiamente dicha. Por un lado, la necesidad de diferenciar entre las figuras en *close up* (primer plano) y los integrantes del *long shot* (plano general); por otro, la de alternar en la duración del film el protagonismo de los personajes centrales y las apariciones de los periféricos a fin de rellenar, con éstos, los huecos dejados por los primeros y de contrastar a unos con otros para realzar a estos últimos; es decir, a las estrellas. Había nacido una dialéctica inherente a la propia naturaleza del *star-system*: la que ponía en relación a las figuras protagonistas con los actores secundarios, haciendo de ambos instituciones interdependientes.

Los “felices años veinte” se poblaron así de actores de reparto que disfrutaban ya de entidad propia y diferenciada como tales y que ofrecían a las películas un sustrato coral necesario para arropar, primero, y para propiciar —después— el despegue de las estrellas. Ésta parecía ser su edad dorada hasta que la superación del cine silente y la irrupción del sonoro descubrieron, al final de la década, una nueva y estimulante realidad para ellos. Nada más y nada menos que la posibilidad de hacer oír sus voces: una opción que, por las razones esgrimidas más adelante, habría de convertirse en factor esencial para explicar su despliegue capilar por todas las arterias del cine clásico en su período de esplendor.

La voz del actor de carácter descubrió pronto una gama de matices y un arco de acentos infinitamente más ricos y variados que los detentados por las atildadas y frecuentemente estereotipadas gargantas de las estrellas. Semejante polifonía vocal tenía sus orígenes, esgrimía razones para hacerse oír y éstas no tardaron en permitirles el asalto indiscriminado al reino de la comedia, terreno genérico en el que sus timbres particulares podían brillar con mayor libertad y con más funcionalidad.

A la sazón, los estudios americanos se vieron obligados —tras la ruptura definitiva del silencio— a buscar actores que supieran hablar (muchas estrellas del cine mudo fracasaron en este empeño) y estaba claro que la cantera sólo podía localizarse en aquellas formas de representación para las que la voz era un instrumento de cultivo obligado. El teatro dramático era la fuente más prestigiosa, pero también la más elitista y, por lo tanto, la de menor productividad, por lo que fueron otros espectáculos más populares y de ejercicio más habitual los que ofrecieron un aporte mayor: el *vaudeville*, el *music-hall*, los *night-clubs* y el teatro cómico.

Nada tenía de extraño, por consiguiente, que toda una constelación de actores y figuras humorísticas se desplegara, al menos inicialmente, por la formulación emergente de un género que, por aquellos días, abandonaba poco a poco los moldes del cine cómico mudo (la escuela del *slapstick*) para evolucionar desde dentro hacia

la estilización provocada por el largometraje y hacia la maduración de sus códigos narrativos (la “comedia sofisticada”). Y si esto era lo que ocurría en el campo del humor —vivero permanente del actor de reparto— otro tanto iba a suceder, de inmediato, en la mayoría de los géneros que articulaban la producción de Hollywood.

El cine de género se convertía así en el territorio privilegiado de los actores secundarios, y no faltaban razones para ello. Era allí, precisamente, donde lo que Román Gubern ha llamado “*la individualización fuertemente personalizada del intérprete*”^[5] (un rasgo esencial para la estabilidad del arquetipo dentro del *star-system*) encontraba —paradójicamente— mayores dificultades, y esto por dos razones. Una, porque dentro de tales cauces la estrella debe ceder una parte mayor de su protagonismo a un entorno coral de figuras subsidiarias y, otra, porque la fuerte codificación propia del género absorbe para sí, de forma dialéctica, la inevitable contaminación entre el protagonista y los personajes que éste interpreta.

Más claro: es evidente que John Wayne, vaquero prototípico del *Western*, se encuentra más acompañado y rodeado de más personajes cuando camina por el Oeste que cuando lo hace por otros territorios, al mismo tiempo que queda mucho más al descubierto, como tal actor, cuando no se viste con los ropajes del *Old West*. El género propicia, de esta manera, una vinculación más inmediata y directa del espectador con el arquetipo, encarnado casi siempre por la estrella (y éste es un viaje de doble sentido), pero también abre —a su vez— un espacio mayor para la intervención de los secundarios.

De nuevo surge aquí, por lo tanto, esa relación de interdependencia aludida ya anteriormente, de la que interesa saber ahora cómo funciona. La clave reside en el hecho de que, como señala Vicente Ponce, el sistema narrativo de la escritura clásica “*se basa no tanto en la interpretación de muchos personajes, como en la presencia decisiva de uno sólo secundado por otros. Por ello este solitario primer actor es forzosamente axial, centra la ficción y los otros se desplazan para él*”^[6]. De aquí se deduce que la función esencial del *supporting player* (y nunca mejor empleado el término inglés) es precisamente ofrecer apoyo —por vía directa o inversa, por afinidad o por contraste— a la estrella central.

Si se recuerda el papel que juega una y otra vez Margaret Dumont como frontón impertérito ante las invectivas (auténticos puñales) que Groucho Marx se complace en lanzar, sucesivamente, contra la señora Rittenhouse, la señora Teasdale, la señora Claypool, la señora Upjohn o la señora Dukesbury —interpretadas siempre por aquélla— se comprobará que todas estas venerables y atildadas damas de sociedad están allí para hacer resaltar el ingenio de la verborrea marxiana y la *performance* del agresor —es decir, la estrella— sobre la base de que tan gruesa señora —la secundaria— nunca llegue a darse por enterada de la grosería del desafío.

Otro tanto puede decirse, y éste es un caso paradigmático, de la cojera recurrente y del *leit-motiv* de su discurso (“*¿nunca te picó una abeja muerta...?*”) con los que Walter Brennan —inolvidable Eddie— reclama la atención de Humphrey Bogart en

Tener y no tener (*To Have and Have Not*; Howard Hawks, 1945) o, sin ir más lejos, de la rabia casi telúrica y del “ácido sulfúrico” (la expresión es de Nicholas Ray) con los que Mercedes McCambridge se enfrenta a Joan Crawford en las imágenes casi irreales y preñadas de furia cromática de **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*; Nicholas Ray, 1953).

Se desvelan así, a partir de estos ejemplos o de los muchos miles adicionales que podrían aportarse, dos nuevas funciones del actor secundario. Por un lado, la de operar como interlocutor subalterno de la estrella, como figura-puente para vadear los meandros intermedios, para sostener los enlaces narrativos o para prestar encarnadura a los nexos de continuidad dentro del relato. Concebida desde esta perspectiva, su aportación consiste en “ayudar a que la narración camine correctamente engrasada”^[7], como bien sugiere Pérez Perucha, y adquiere entonces el valor incalculable que tiene el eslabón de engarce sin el cual no puede cerrarse ni abrochar la cadena por sólida que ésta sea.

Por otra parte, el secundario es utilizado también frecuentemente “para aliviar al protagonista de posibles excesos caracteriológicos”^[8]. La figura periférica o el actor de carácter cargan, de hecho, con las pinceladas más obvias y redundantes —o con los trazos más gruesos— que podrían dañar la verosimilitud del personaje protagonista, para quien la representación reserva un grado de estilización que no permite integrar las “rugosidades”, los extremos, la singularidad o la disidencia —visual o sonora— que, en cambio, sí soportan —y de hecho explotan— los que no son estrellas.

Esta capacidad que expresa la fisonomía de los secundarios para encarnar lo irreductible o para encajar el exceso los convierte, a su vez, en vehículos privilegiados para sustanciar un rasgo fundamental de la escritura clásica del cine sonoro en su fase primitiva; es decir, el proceso que establece una equivalencia directa entre gestualidad y productividad narrativa, que genera la identidad entre acción y caracterización o que identifica la dinámica física y expresiva del actor con el motor del relato.

Dicho proceso es distintivo del cine de gánsters en su ciclo fundacional —el que va desde **The Doorway to Hell** (Archie L. Mayo, 1930) hasta **Scarface, el terror del hampa** (*Scarface, Shame of a Nation*; Howard Hawks, 1932) pasando por **Hampa dorada** (*Little Caesar*; Mervyn Le Roy, 1930)— y no es casualidad, por consiguiente, que en un género donde los actores “conducen el despliegue de la historia a partir casi exclusivamente de sus actos”^[9] se llevara a cabo, durante aquellos días, una operación que buscaba conferir mayor protagonismo a toda una serie de actores secundarios con fisonomías singulares o poco maleables; entre otros, Wallace Beery, Edward G. Robinson, James Cagney o Lon Chaney.

Estos mismos actores —esos “Beloved Brutes más o menos simpáticos”, en definición de Vicente J. Benet^[10]— llegaron al estrellato porque la Warner buscaba su clientela “entre los núcleos urbanos de clase media y obrera, de sectores

emigrantes y capas subalternas, votantes potenciales del partido demócrata y teóricamente interesados por reconocer en la pantalla algún reflejo de su depauperado y conflictivo entorno cotidiano”^[11]. Resultaba así plenamente coherente que la búsqueda de esas “fisonomías singulares” —encontradas entre los actores de reparto— llevara consigo el hallazgo de una extracción popular o, cuando menos, de rasgos populares que son habitualmente distintivos de la tribu de los secundarios.

Como consecuencia inevitable de esta naturaleza, aquellas estrellas en ciernes expresaban por sí mismas —a modo de espejo— uno de los más singulares privilegios de que gozan los actores de carácter. Tratados a veces con desdén, postergados en el tratamiento profesional y carentes del *glamour* fotográfico dispensado a las estrellas, se les exime —en cambio— de la obligación de ser perfectos. El secundario “*podía ser incluso cojo o tuerto, o gordo, o patizambo. Su voz podía ser gangosa, o débil, o chillona. Pero estos mismos rasgos diferenciales eran los que les hacían familiares al espectador*”^[12]. Rasgos que son —también— los signos distintivos de los que se valen para hacerse un hueco en la imagen, para dar corporeidad a su silueta olvidada por el diseño de la luz.

En realidad se trata de un privilegio y, a la vez, de una potencialidad. De lo primero, porque les libera de las servidumbres fisionómicas exigidas a las estrellas y porque tal eximente les permite recuperar para sí, con plena libertad, toda la singularidad de su voz, de sus movimientos o de su físico. De lo segundo, porque esta disponibilidad no constreñida por trabas estilizadoras permite, también, el predominio de lo natural sobre el artificio y la exploración sin ataduras de la propia idiosincrasia, de tal forma que al menos una parte del “efecto realidad” generado por la escritura clásica descansa sobre ellos, sus peculiaridades y su presencia.

Y, ¿de qué está hecha esa presencia...?, ¿en qué consisten sus peculiaridades más identificables y comunes si aquí estamos hablando de actrices y actores tan heterogéneos y dispares como pueden ser, entre cientos y cientos, Thelma Ritter, Victor McLaglen, Agnes Moorehead, Ward Bond, Elsa Lanchester, Walter Brennan, Jane Darwell, Barry Fitzgerald, Judith Anderson, Basil Rathbone, Mercedes McCambridge, Edward Everett Horton, Una O'Connor, Alan Mowbray, Ruth Gordon, Sig Ruman, Louise Beaver, Leo G. Carroll, Margaret Dumont, Sam Jaffe, Beulah Bondi, Robert Morley, Gladys Cooper o Ben Johnson...?

Podría decirse, para empezar, que son intérpretes de fisonomía atípica y singularizada, de textura rugosa y resistente, capaces de imponerse siempre a toda tentativa por ahorrarles o de establecer, en cualquier caso, una jugosa promiscuidad entre su biología física y los trazos imaginarios —que son previos y de procedencia dispar— con los que les llegan dibujados sobre el papel los personajes a los que deben dar vida. Allí donde los guionistas configuran la complejidad abstracta o la silueta fugaz y rápida de un carácter episódico, este tipo de actores inyecta a esa descripción la consistencia carnal de su físico (y de su expresión) de tal manera que acaban apoderándose de aquélla y vampirizando sus contornos.

Cómicos “dotados de un cuerpo radicalmente particularizado y de una disponibilidad permanente e inagotable para hacer suyos los más dispares bichos vivientes” —como describe Santos Zunzunegui a sus homólogos españoles (desde Antonio Vico hasta José Isbert pasando por Julia Lajos o José Orjas)^[13]—, son actores que pueden asimilar lo distintivo consustancial a cada uno de los personajes que interpretan y enriquecer esta dimensión, simultáneamente, con la aportación de la identidad singular que les es privativa. Todo ello dentro de un juego permanente para “afianzar lo mismo” a la vez que van “inyectando esa diferencia”, ya que poseen la virtualidad de “representar tanto lo continuo como lo mudable”^[14].

Precisamente esta capacidad para hacer ver y sentir el cuerpo propio sin tener que pulir ninguna de sus esquinas, y para conservarse como tales a lo largo del tiempo sin obligación de adaptarse a las modas (continuidad y mutación, una vez más), permitió a los secundarios de Hollywood —entendidos ahora como institución— mantener incólume su presencia, e incluso acrecentarla, a lo largo de toda la era de los Estudios. Estos actores que emergieron en paralelo con el metraje progresivo de las películas, que se establecieron tras el final de la Primera Guerra Mundial y a través de los años veinte y que se consolidaron —por las razones ya expuestas— durante el período primitivo del cine sonoro, arribaron finalmente a la fase de madurez del lenguaje clásico (1933-1947) ya plenamente instalados en el sistema y como integrantes sustanciales de la representación.

A esas alturas, la función del secundario (en lo que respecta a su aporte narrativo a través de su gestualidad o de su presencia) podía considerarse ya casi una herencia residual asimilada por la madurez del clasicismo, una especie de remanente (o huella) que quedaba en éste y que provenía de su fase primitiva. Su continuidad como figura había pasado a depender menos de aquella aportación (puesto que la escritura se había hecho más rica y había desarrollado por sí misma una enorme complejidad) y mucho más de su capacidad para trasladar a la pantalla el eco de lo popular y de lo reconocible, para hacer sentir en las imágenes la presencia de una verdad humana más allá, o por debajo, del personaje al cual encarnaba.

Como nunca se vacía del todo al integrarse en el tipo al que interpreta, el actor de esta estirpe ofrece siempre, sin aparente esfuerzo, una plusvalía de singularidad inmediatamente reconocible. Su cuerpo se resiste, siguiendo ahora a Jesús G. Requena, a los signos que encarna, pues son intérpretes que “significan con precisión, pero no se agotan en su significación. Su cuerpo, denso y espeso, dota a sus significantes de una peculiar irreductibilidad. Es un cuerpo excéntrico a la significación, resistente al sentido que sostiene y por ello igualmente resistente al relato del que participa”^[15], al que sin embargo aporta un plus de autenticidad.

Desperdigados por los rincones de la acción, perdidos a veces en una esquina del fotograma, protagonistas de algunos planos ocasionales o interlocutores privilegiados de la estrella en secuencias de tránsito, los actores secundarios son casi siempre una presencia subsidiaria dentro del encuadre y, a pesar de esta subalternidad, provocan a

veces destellos de luz que iluminan una secuencia, que inyectan un hálito de vida dentro de un plano, que facilitan la transición del drama a la comedia (y viceversa) o que introducen, incluso, esa apoyatura de credibilidad o de humanización que redime o sostiene a una determinada situación.

Así pues, desplazada del centro de la narración y expulsada de éste por la dinámica centrípeta del relato clásico (excentricidad estructural), liberada de los estilizados cánones armonizadores impuestos a las estrellas y depositaria de la plusvalía de realidad (excentricidad caracteriológica), la figura del secundario podría ser asimilada, en una paráfrasis ciertamente arriesgada, con la del actor excéntrico, llevando a este terreno —y en un sentido más amplio— el concepto introducido por el grupo FEKS a propósito del actor teatral en su “Manifiesto del excentricismo”, pieza paradigmática de la vanguardia soviética preestalinista.

Allí se reclamaba para los escenarios la contaminación con “*el music-hall, el cine, el circo, el café-cantante y el boxeo*”, se decía preferir “*una nariz que se enciende en lugar de una máscara*” y se buscaba una interpretación que instaurara “*en lugar de movimiento, bufonería; en lugar de mímica, mueca; en lugar de palabra, grito*”, siempre a la búsqueda de lo que se llamaba “*una incesante transformación*”. Lo que se reivindicaba así era la herencia de los espectáculos periféricos y populares, el mestizaje expresivo, el sentido del exceso, la dinámica de la mutación permanente, la singularidad, lo irreductible y, en definitiva, la autenticidad de la imperfección sobre la perfección del artificio.

Desde las páginas de este documento^[16] —verdadera reliquia de un tiempo en el que la necesidad de transformar la realidad confería a ésta la única credibilidad a la que podía aspirar como tal (justo lo contrario que en la actualidad)— se llamaba a la irrupción de la vida, con todo lo que ésta tiene de imprevisible, pero también de riqueza y de complejidad, en la centralidad artificiosa de la representación académica. Y es precisamente la intromisión de la vida y de la diferencia, de la singularidad y de la disonancia, de aquello que no se puede reducir al común denominador, lo que los actores secundarios representan para el cine de Hollywood.

Cuerpos extraños que circulan entre las estrellas, auténticos meteoritos fugaces capaces de oscurecer por un instante el fulgor del cometa más brillante, los secundarios son parte sustancial del polvo cósmico que mantiene ingrávido y cohesionado al universo estelar y, al mismo tiempo, las figuras excéntricas de la galaxia. Desde esta perspectiva, y para continuar con la paráfrasis, la “*fábrica de sueños*” se convierte en la “*fábrica del actor excéntrico*”^[17], y se ilumina así el sentido —figurado— que adquiere para estas páginas el exabrupto militante que la FEKS proponía en su manifiesto futurista y que encabezaba, a modo de cita preliminar, este artículo introductorio.



Judith Anderson

La actriz perseguida por los muertos

Imma Merino

*“És més dolenta que l’ama de llaves de **Rebeca**”.*

(Oído a mis padres y a mi tía María, a quienes dedico este artículo)

Persiste el escalofrío de las pesadillas más inquietantes cuando se vuelve a ver, aunque evocar la escena sea suficiente para restituir el desasosiego, al ama de llaves de **Rebeca** (Alfred Hitchcock, 1940) acercarse al oído de Joan Fontaine — recurramos al nombre de la actriz, pues nunca sabremos el de la segunda señora de Winter— para inducirla al suicidio.



Rebeca

La ventana está abierta y, después de repetirle que se marche de Manderley, la casa ocupada por un fantasma a la que más tarde sólo se podrá volver en sueños, la alienta a lanzarse al vacío con el argumento cruel de que nada la retiene en este mundo. Poco antes, una vez comprobado que el disfraz sugerido por el ama de llaves era una trampa para que emergiera poderoso el recuerdo de la imagen de Rebeca, Joan Fontaine le habrá preguntado a la Sra. Danvers por qué la odia tanto. También le hubiera podido preguntar por qué es tan mala y despiadada con ella, de la misma manera que, si se resiste a la lógica de un cuento que requiere maniqueísmos insuperables, el espectador puede plantearse a su vez por qué le hace la vida tan imposible. Existe la tentación de comprender esta animadversión tan profunda remitiéndola al terreno de la obsesión amorosa —siempre se ha especulado sobre la Sra. Danvers como mujer enamorada de Rebeca y, ciertamente, cómo se embelesa cuando pasa por su cara la piel de un abrigo de la difunta...—, aunque pueda caerse en una fácil categorización psicologista de las que poco interesaban a Hitchcock. Pero si cualquier personaje merece que se tengan en cuenta sus razones, ¿por qué no considerar que la Sra. Danvers odia a la nueva señora porque ama a “su” Rebeca? Así, en el recuerdo idealizado de la muerta, no puede tolerar que nadie ocupe su espacio, ni tampoco que se le propague una imagen distinta a la de su percepción de

enamorada. Aún más, estando como poseída por la muerta, atiende a una vocación: procurar que Rebeca sea una muerta tan presente en la vida de los vivos como lo es para ella. No es por nada que llegó a Manderley con Rebeca, como si su existencia dependiera de ésta. Mantener la muerta más viva que los vivos es la condición para que ella misma siga existiendo. Por eso, cuando emerge otra realidad de lo que fue Rebeca, y con ella el mito se haga tan vulnerable que es imposible mantener el fantasma con latidos certeros, el ama de llaves se consume en las llamas. También por esa íntima relación, la presencia de la Sra. Danvers refleja a Rebeca en un atormentador juego de espejos para la cenicienta Joan Fontaine. No es extraño pues que, en la célebre entrevista que François Truffaut realizó a Hitchcock, éste se refiera a la siniestra ama de llaves con atributos con los que imaginamos a los fantasmas — una cierta ubicuidad silente, la inmovilidad de quien está en todas partes—, que se corresponden con la percepción que tiene Joan Fontaine: *“La Sra. Danvers no anda casi, nunca se la veía moverse. Si entraba en la habitación en que estaba la heroína, la muchacha oía un ruido y la señora Danvers se encontraba allí, siempre, en pie, sin moverse. Era un medio de mostrarlo desde el punto de vista de la heroína: no sabía jamás dónde estaba la señora Danvers y de esta manera resultaba más terrorífico: ver andar a la señora Danvers la hubiera humanizado”*^[1].



La gata sobre el tejado de zinc

Pero si los protagonistas del film pueden liberarse al fin de Rebeca, se diría que el fantasma siempre persiguió a la actriz que interpretó al personaje que lo mantenía vivo. ¿No está una actriz llamada Judith Anderson ligada para siempre al recuerdo de **Rebeca**? Este mismo artículo, ¿no cae en la trampa de reducirla a esa ama de llaves? ¿No cuesta a veces recordar, en el caso de que se conozca, el nombre de la actriz? Si se conoce el nombre, ¿se tiende a relacionarlo con otras películas en las que intervino, como es el caso de **Tres días de amor y fe** (1943), de Borzage, **Memorias de una doncella** (1946), de Renoir, **Pursued** (1947), de Raoul Walsh, **Las furias** (1950), de Anthony Mann y **La gata sobre el tejado de zinc** (1958), de Richard Brooks? ¿Se ha retenido su imagen como sacerdotisa de **Star Trek III. En busca de Spock** (Leonard Nimoy, 1984)? Cuando murió, a primeros de enero de 1995, ¿hubo un titular que difiriera significativamente del siguiente: “Muere Judith Anderson, el ama de llaves de **Rebeca**”? ¿Ha trascendido de manera significativa que fue una intensa trágica del teatro que encarnó a *Medea* o que triunfó en los escenarios de Broadway asumiendo, por ejemplo, la personalidad de otra malvada de tanta envidia como Lady Macbeth? Habiendo participado en un medio tan popular como la televisión, ¿se habla de ella a través de series como **Santa Bárbara**? Teniendo presente que hay actores de los cuales hasta se nos ha explicado cómo y dónde tomaron su primera papilla, de esta actriz que nació en la ciudad australiana de Adelaida el 10 de febrero de 1898, ¿se sabe que padeció una enfermedad que la dejó postrada en la cama y ciega durante un largo tiempo? Y, volviendo al fantasma de **Rebeca**, ¿hasta qué punto el referente del ama de llaves no la condenó a interpretar personajes antipáticos, con tendencia a la maldad y a la vez poseídos de un cierto misterio? Además, ¿sabemos reconocerla sin esa ropa de luto, el cabello apretado, el rostro grave y el gesto altivo y desdeñoso? Acostumbrados a esta imagen, ¿se la reconoce como la mujer madura que pretende al buscavidas grandullón y sinvergüenza interpretado por Vincent Price en **Laura** (1944) de Otto Preminger? En esta película, rodada tres años después de **Rebeca**, vemos a Judith Anderson con el pelo claro y moldeado, vestida con elegancia y cierta sofisticación. La suya es una apariencia que, por mucho que estemos acostumbrados a las transformaciones de estos sujetos camaleónicos que son los actores, resulta difícil relacionar con la actriz del ama de llaves de **Rebeca**, el personaje que ha adquirido relieve en nuestro imaginario y por tanto el referente para identificar a Judith Anderson. Pero resulta curioso que, al margen de la apariencia, su personaje en **Laura** diga de él mismo que no es buena persona y que en este film de Preminger el personaje central, al menos en la primera parte, adquiera el carácter de un fantasma, de una desaparecida muy presente en la vida de los vivos (¿no será que Laura se refleja en un cuadro desde el cual vuelve a la vida, mientras que no se nos muestra ninguna imagen que pueda devolver a Rebeca?).



Laura

Anotado esto, ¿no será que los muertos perseguían a la actriz Judith Anderson? Veamos el caso de **La casa roja** (1946), un drama rural bastante deslavazado de Delmer Daves en que la imagen física de Judith Anderson está más cerca del ama de llaves, aunque los rasgos estén más suavizados y no sometidos a los contrastes de luz del film de Hitchcock. De hecho, interpreta a una mujer que no es para nada malvada y que, si bien esconde un secreto, no le corresponde a ella, sino a su hermano — personaje que interpreta Edward G. Robinson, a quien no se parece físicamente, aunque curiosamente los dos tengan una especie de peca abultada en la parte derecha de la cara: él, en la mejilla; ella, cerca de la barbilla—, un hombre atormentado por el recuerdo de la mujer amada a quien mató en un rapto de locura. La muerta es otro fantasma que habita otra casa encantada —la roja a la que alude el título— que, finalmente, también es incendiada, aunque no sea Judith Anderson —aquí una víctima que no mantiene el recuerdo de los muertos, sino que lo padece— quien pueda consumir la acción.



Pursued

En todo caso, su personaje en el citado film de Daves es de apoyo, no tiene la fuerza como para sostenerse en sí mismo. Y es que, cinematográficamente hablando, en ningún personaje pudo hincar tanto el diente Judith Anderson como en esa ama de llaves que el juguetero Frank Tashlin también tuvo que tener presente en el momento de confiarle el papel de la madrastra del “ceniciento” Jerry Lewis —**Cinderfella** (1960)—. Al fin y al cabo, ¿no tiene mucho Joan Fontaine de “cenicienta” que encuentra un príncipe azul? Y, aunque no tenga en este caso hermanastras, ¿esa ama de llaves no está hecha de la misma materia con la que sueñan las madrastras más crueles de los cuentos? Y, cuando le propusieron papeles de madre, Judith Anderson se encontró con personajes de la calaña de Herodías, es decir alguien capaz de utilizar a su hija Salomé —Rita Hayworth— para manipular a Herodes —Charles Laughton— en el film de William Dieterle que recrea sin mucha convicción el drama bíblico —**Salomé** (1953)—. Finalmente, su filmografía aporta un nuevo ejemplo del cine como lugar de los delirios: Judith Anderson se convirtió en una vieja india en **Un hombre llamado caballo** (Elliot Silverstein, 1970).



Ethel, John y Lionel Barrymore

El extraño caso de los hermanos Barrymore

Carlos Losilla

Desde **Gran Hotel** (Edmund Goulding, 1932) a **The Great Profile** (Walter Lang, 1940), pasando por **Cena a las ocho** (George Cukor, 1933) o **La comedia de la vida** (Howard Hawks, 1934), algunas de las últimas interpretaciones de John Barrymore, nacido John Blythe (Filadelfia, 1888-Los Ángeles, 1942), parecen extraer toda su fuerza de una especie de autobiografía encubierta, como si el actor, más allá de su papel, estuviera recreando para nosotros su verdadero yo: el deslumbrante histrión del cine mudo, la estrella de **El hombre y la bestia** (J. S. Robertson, 1920), **Sherlock Holmes** (A. Parker, 1922) o **Don Juan** (Alan Crosland, 1926), había logrado adaptar y desarrollar su técnica en una nueva época, y la fisura, el abismo que debió salvar entre la máscara imperturbable y el rostro parlante, habían acabado dotándola de un verdadero estilo. Acostumbrado a la ausencia de la palabra, su persona dramática adquirió finalmente una transparencia que ni siquiera su tendencia al exceso logró aniquilar. Y John Barrymore, así, pudo continuar siendo John Barrymore.



El hombre y la bestia

Se trata, por lo demás, de una estrategia bastante típica de los actores del Hollywood clásico. Ni siquiera hace falta que empezaran en el mudo. En el caso de Cary Grant, por ejemplo, lo que importa es la parte de sí mismo que pone en cada caracterización, no tanto el grado de transformación que le suponga. Y lo mismo puede decirse de John Wayne o Gary Cooper. El clasicismo consiste precisamente en eso: en el mantenimiento de las formas más allá del entorno, en la imposibilidad del estilo aun en las circunstancias más extremas. El caso de James Stewart es muy curioso a este respecto. Absorbido, durante los treinta y los cuarenta, por su propia personalidad desgarbada y tierna, como de eterno e inocente insomne, pasa, en la década de los cincuenta, a interpretar personajes rabiosos y violentos, neuróticos e indecisos, como en los *westerns* de Anthony Mann o en el perturbador **De entre los muertos** (*Vertigo*, 1958) de Alfred Hitchcock. La fisura, el abismo, se produce en su caso mucho más tarde, y no para que se encuentre a sí mismo, sino para que se pierda: devorado por los desgarros del manierismo, James Stewart ya no volverá a ser nunca más James Stewart.



Gran Hotel

Si entramos en el terreno de los actores secundarios, el esquema se repite invariablemente. Walter Brennan, Alan Hale o Peter Lorre, por poner tres ejemplos señeros, son siempre más ellos mismos que los personajes que interpretan, pero eso no quiere decir que no “actúen”: es una extraña simbiosis entre la propia personalidad y la piel en la que se introduce, una lenta evolución desde el “representar” al “ser”. En el universo clásico, no existe división alguna entre el estilo y la vivencia, es decir, la técnica nunca está al servicio de sí misma, sino que siempre se pone a las órdenes del sistema global, todo tiene su lugar y cada lugar contiene una cosa determinada. Y los actores secundarios tienen que plegarse a ello, deben ocupar su sitio y, lo que es más importante, conservarlo en cada una de las piezas del sistema, de película en película, de manera que Walter Brennan sea siempre Walter Brennan y Alan Hale no deje de ser nunca Alan Hale.



Un corazón en peligro

Viene todo esto a cuento porque, a diferencia de su hermano John, tanto Ethel como Lionel Barrymore parecen completamente ajenos a este universo tan reglamentado. Variopintos y multiformes, poseedores de registros tan distintos como autónomos, su espectacular labor en el campo de la interpretación secundaria no parece tener nada que ver con las normas del sistema clásico. Ethel (Filadelfia, 1879-Beverly Hills, 1959) empezó en el cine en 1914, lo abandonó en 1919 y no volvió a él hasta 1933, para actuar, al lado de sus hermanos, en una delirante versión de los últimos días del zarismo: **Rasputín y la zarina**, de Richard Boleslavski. Sus papeles, a partir de entonces, no sólo impidieron que el público se creara una imagen definida de su personaje en la pantalla, sino que obstaculizaron este enfoque mediante una calculada, sistemática ceremonia de la confusión: fue una madre comprensiva —**Un corazón en peligro** (Clifford Odets, 1944)— y despótica —**Moss Rose** (Gregory Ratoff, 1947)—, una esposa sometida —**El proceso Paradine** (Alfred Hitchcock,

1948)— y una mujer voluntariosa —**Deadline U. S. A.** (Richard Brooks, 1952)—, entre otras muchas cosas. Del mismo modo, su hermano Lionel (Filadelfia, 1878-Van Nuys, California, 1954) pasó de trabajar con Griffith por seis dólares al día a acompañar a la Garbo en algunas de sus lacrimógenas aventuras —**Margarita Gautier** (George Cukor, 1937)—, para, finalmente, convertirse en el más atípico de los actores secundarios hollywoodienses: entre el bondadoso calzonazos de **Cena a las ocho** y el pirata malcarado de **La isla del tesoro** (Victor Fleming, 1935), su rostro febril y su torva figura sirvieron lo mismo para un roto que para un descosido, fueron capaces de incorporar tanto al viejo enfermo de **Gran Hotel** como al inquietante esquizofrénico de **Muñecos infernales** (Tod Browning, 1936), para luego, tras la enfermedad que le dejó parálítico en 1938, insuflar vida, desde su silla de ruedas, a tipos tan diferentes como el patriarca bonachón de **Vive como quieras** (Frank Capra, 1938) o el senador protofascista de **Duelo al sol** (King Vidor, 1947).



Cena a las ocho

Y es que los Barrymore, efectivamente, no eran como sus pares del Hollywood clásico. Iniciados ambos en el duro terreno del teatro, su introducción en el mudo no supuso para ellos un simple aprendizaje, sino que acabó erigiéndose en una experiencia cerrada sobre sí misma: no es casualidad, en este sentido, que Ethel le

dedicara seis intensos años de su vida para luego desaparecer hasta principios de la década de los treinta, ni que Lionel trabajara en incontables películas de Griffith antes de abordar él mismo la realización, en 1917, con una película titulada **Life's Whirlpool**. Todo esto deja claro que la aparición del sonoro debió de suponer para ellos una fisura aún mucho más amplia que la de John, pero a la vez, como en el caso de este último, delata también que su adaptación fue total y absoluta: no mediante una simple transición, sino a través del borrón y la cuenta nueva, ejemplificados, en Ethel, por su largo silencio de los años veinte, y, en Lionel, por la sorprendente coherencia interna de ambos períodos. Lo que ocurre, sin embargo, es que, a diferencia de su hermano, a primera vista no parece que ni Ethel ni Lionel consiguieran modelar su propia máscara, encontrar su lugar en el cuadrículado sistema del clasicismo hollywoodiense. En otras palabras, crearse un personaje que los definiera con sólo aparecer en pantalla. Así, las interpretaciones y los papeles de ambos son demasiado distintos entre sí como para poder hablar de “actores de composición”: para ellos, cada rol era una creación aparte, cada película un universo que tenían que conquistar poco a poco, un terreno enemigo del que debían adueñarse lentamente.



Ethel Barrymore

Lo que podría parecer, sin embargo, una inadecuación absoluta, una incompatibilidad total entre un estilo interpretativo (el de los Barrymore) y unas

normas expresivas (las del clasicismo hollywoodiense) no es más que una variante del mismo sistema. En este sentido, lo que más sorprende tanto en las películas de Ethel como en las de Lionel es el lento proceso de adaptación entre el personaje, el actor y el entorno: al principio parecen desconcertados, fuera de lugar, como si aquel film no fuera el suyo; al final, su dominio de la situación es absoluto, han conseguido integrar perfectamente su interpretación en el conjunto del film.



La isla del tesoro

Quizá se trata de una consecuencia lógica de su origen teatral, una especie de complejo de superioridad dramática que vaya diluyéndose a medida que transcurre el metraje. Pero más bien parece un método natural y espontáneamente emanado de sus características físicas: nadie, en el contexto del cine americano, ha poseído nunca una presencia tan aparentemente impenetrable como la suya, tras la cual, no obstante, se esconde siempre una evidente facilidad para la integración. Así pues, las variaciones apreciadas en sus distintas, casi opuestas composiciones son, en el fondo, la médula de su estilo, lo mismo que les permite encontrar poco a poco el tono y el sentido de cada film. ¿Se trata, acaso, de otra forma de clasicismo, la capacidad para la transformación y el cambio, para la movilidad y la variedad, en el interior de un sistema en apariencia rígido?



La isla del tesoro

En cualquier caso, el hecho de que los Barrymore nunca logaran el grado de identificación entre máscara y persona alcanzado por Brennan o Hale, por seguir con nuestros ejemplos, no significa nada. Lo que cuenta es que, a diferencia de los actores surgidos en los años cuarenta y cincuenta, la aparente sensación de desconexión que emana de una interpretación de Ethel o Lionel no influye nunca en la percepción formal de sus filmes, sino que sólo pretende apuntar la ductilidad de un orden aparentemente inamovible. Dennis Hopper o Ernest Borgnine, Lee Marvin o John Ireland, dejarán más tarde entrever el punto de inflexión que les separará del conjunto, su inevitable orfandad con respecto a los objetos y al espacio. Los Barrymore, por el contrario, están siempre en consonancia con ellos, se mueven a lo largo y ancho de la pantalla como si todo lo que les rodea les perteneciera. El hombre en total armonía con su entorno, aunque, en su caso, esa armonía no atienda tanto a la impasibilidad como a la fluidez. En las leyes del Hollywood clásico, como en las de la pintura renacentista o las sinfonías mozartianas, todo debe estar en su lugar y debe haber un lugar para cada cosa. Pero, a veces, incluso ese orden irrefutable tiene sus (relativas) excepciones.



Lionel Barrymore



Ward Bond

El secundario tosco y tenaz

Quim Casas

Quizá no tuvo la espigada elegancia de John Carradine, ni el sutil sentido del humor de Charles Coburn, la sabiduría intuitiva de Walter Brennan, el porte flemático de Basil Rathbone o la ironía de Edward Everett Horton, por citar tan sólo unos pocos ejemplos característicos masculinos. No necesitó nada de ello porque encontró en John Ford al mejor y más seguro de sus valedores. La confianza que le brindó el ilustre y tuerto irlandés fue esencial para que Ward Bond pudiera desarrollar su carrera como actor en Hollywood, en el vasto arco temporal comprendido entre 1929 y 1959.

Ford no lo convirtió simplemente en un miembro fijo de su característica *troupe* de secundarios, en la que militaron en un momento u otro Victor McLaglen y Ben Johnson (con licencia para asumir protagonistas principales), Thomas Mitchell, Barry Fitzgerald, John Carradine, Andy Devine, Harry Carey Jr. y Woody Strode entre los más conocidos, y J. Farrel MacDonald, Jack Pennick, Carleton Young, Mike Mazurki, Ken Curtis, John Qualen, Willis Bouchey o el impagable Alan Mowbray,

comediante alcoholizado pero siempre firme en **Pasión de los fuertes** (1946) y **Wagon Master** (1950), entre los menos estelares. Ford intuyó en Bond una capacidad innata para dar vida a héroes y a villanos, a personajes joviales, toscos, regios, tenaces o taciturnos.

Así, un actor de complexión atlética y escasa ductilidad que parecía condenado a encarnar un mismo tipo de personajes, generalmente en el *western*, tuvo la oportunidad de explayarse en otros géneros como la comedia: su bobalición personaje de **La ruta del tabaco** (1941), encandilado por las miradas turbias y los gestos salvajes de Gene Tierney, resulta impagable y poco tiene que ver con las más tradicionales composiciones que Bond hizo a las órdenes de Ford. Algunos ejemplos significativos: el irreductible cortejador de viudas de **Corazones indomables** (1939); Morgan, uno de los hermanos de Wyatt Earp, en **Pasión de los fuertes**; el gringo acosado por las tropas mexicanas en los maizales de **El fugitivo** (1947); el rígido sargento mayor O'Rourke de **Fort Apache** (1948); el duro pero comprensivo *sheriff* Perley "Buck" Sweet de **Three Godfathers** (1948); el líder de los mormones viajeros de **Wagon Master**; el socarrón padre Lonergan, amante de la pesca y de las peleas cuando son sus amigos Wayne y McLaglen los que se entregan a una frenética orgía de puñetazos, en **El hombre tranquilo** (1952); el reverendo, explorador y oficial sudista Samuel Taylor de **Centauros del desierto** (1956), ataviado con un guardabarros claro y un sombrero de copa que le asemejan al capitán Achab de *Moby Dick*, otro relato sobre búsquedas obsesivas.

No se puede desligar la trayectoria de Bond de la obra de Ford. Fueron inseparables mientras los contratos y la salud lo permitieron. Ford fue fundamental en tres ocasiones para las aspiraciones cinematográficas de Bond. Primera: lo descubrió mientras preparaba la figuración de **El triunfo de la audacia** (1929), una distendida comedia bélica. Ford se encontraba en la Universidad de California y se fijó en uno de los integrantes del equipo de fútbol americano del lugar. Era Ward Bond. Estudiaba ingeniería, pero le apetecía trabajar en el cine. Ford se lo llevó, junto a otro de sus particulares descubrimientos, John Wayne, a la isla de Peak, escenario de la película, y le dio la alternativa frente a la cámara. Segunda: Raoul Walsh seleccionaba el reparto de **La gran jornada** (1930) y Ford le recomendó efusivamente a Wayne y Bond; el primero asumió su primer papel protagonista en el cine, mientras el segundo encarnó a un conductor de diligencias^[1]. Tercera: **Wagon Master** generó en 1957 una serie de televisión, **Caravana** (*Wagon Train*), emitida primero por la NBC y después por la ABC, en la que Bond incorporó el personaje central del conductor de caravanas Seth Adams. El éxito de la serie, tan o más popular que **El virginiano**, **La ley del revólver** o **Bonanza** en el ámbito de los productos televisivos del Oeste, hizo que Bond fuera espaciando sus trabajos en el cine y encontrara la seguridad económica que todo actor termina buscando.

Ford y Bond trabajaron juntos en el cine en 20 ocasiones, que no son pocas dado lo dilatado de sus respectivas *fi* biografías. A los títulos citados debemos añadir

papeles sin importancia, casi de figuración, de marinero, soldado o policía, en **El intrépido** (1930), **El doctor Arrowsmith** (1931), **Submarine Patrol** (1938) y **Las uvas de la ira** (1940); y de más entidad en **El joven Lincoln** (1939), **Hombres intrépidos** (1940), **They Were Expendable** (1945), **Cuna de héroes** (1955), **Escala en Hawái** (1955) y **Escrito bajo el sol** (1957). La colaboración se extendió al campo televisivo en dos ocasiones: el telefilm **Rookie of the Year** (1955), de la Screen Directors Playhouse, en el que Bond interpretó a un jugador de béisbol retirado; y “The Colter Craven Story” (1960), un episodio de la serie **Caravana** realizado por Ford sin duda a instancias del actor, en el que fueron utilizados diversos planos de **Wagon Master**. También coincidieron en el teatro. Ford supervisó en febrero de 1949 un montaje de la obra *What Price Glory?*, adaptada al cine en 1926 por Raoul Walsh y que el mismo Ford llevaría a la pantalla otra vez en 1952. Bond interpretó el papel principal de esta pieza antibelicista, el capitán Flagg, encarnado por Víctor McLaglen en la versión walshiana y por James Cagney en la película fordiana.

Pero no todo fue cordial entre ellos. Cuando el firmante de estas líneas se hallaba enfrascado en la preparación de un libro sobre Ford, tuvo la suerte de poder entrevistar al recientemente fallecido Robert Parrish, que había sido actor y montador en varios de sus filmes. Parrish me contó esta esclarecedora anécdota que ilustra los métodos del director con sus actores, fueran amigos o no: *“En el rodaje de Wagon Master, Ford fue muy cruel con Ward Bond. Ford se enfadó con Bond y dejó de hablarle durante el rodaje. El actor empezó a sentirse aislado, abandonado por la persona que dirigía todo el proyecto. Creo que era parte de una estrategia de director que Bond se sintiera así para la forma en que Ford quería que interpretara su papel. Ford empezó entonces una especie de propaganda, se puso en contacto con el agente publicitario de Bond y le preguntó por qué nadie venía a hacerle entrevistas para hablar del actor. El agente se quedó desconcertado, porque sabía que todo el mundo estaba buscándole para que les concediera entrevistas y hablara de lo que le diera la gana. A partir de ese momento, Ford dio muchas entrevistas, y en todas hablaba de Bond diciendo que era el mejor actor de carácter del mundo, que trabajaba mucho su papel y era un gran profesional. Pero siguió sin dirigirle la palabra. Ford manipulaba a la gente para sus propios fines. Mantuvo a Ward a distancia para que diera la dimensión requerida a su interpretación. Bond terminó por ir a ver a John Wayne y le dijo: ‘Pappy no me habla desde hace dos semanas’, porque le llamaban pappy. Wayne le contestó: ‘No te preocupes, a mí no me habló durante dos películas enteras’”*^[2].

Harry Carey Jr., que conoció a ambos desde pequeño, pergeñó un divertido relato sobre las contradictorias relaciones entre Ford y Bond: *“Ward era un hombre muy caluroso, muy exhuberante. No podía estar callado (...). Llegaba al plató y decía: ‘Esto tiene aspecto de una buena película, pero John Wayne interpreta mi papel’, delante de Ford. Y Ford le cubría con toda clase de improperios. Los peores insultos jamás le alcanzaban, Ward se burlaba de ellos. Y Ford añadía: ‘Mr. Bond no conoce*

su texto. *Mr. Bond* va a dirigir la película. *Mr. Bond* no está aquí, se maquilla. Todo el mundo espera a *Mr. Bond*”^[3].

Cuando no trabajaba con Ford, Bond seguía siendo fiel al *western* y a John Wayne. No en vano, después de abandonar definitivamente la ingeniería, se curtió en el cine trabajando en un montón de *westerns* seriados de Buck Jones y similares *cowboys* heroicos. Algunas de sus mejores interpretaciones continuaron registrándose en los parajes del *Far West* —**Dodge, ciudad sin ley** (1939) y **Camino de Santa Fe** (1940) de Michael Curtiz; **Kit Carson** (1940) de George B. Seitz; **Los inconquistables** (1947) de Cecil B. DeMille; **Tierra generosa** (1946) de Jacques Tourneur, donde dio vida a uno de sus escasos villanos, un violador de mujeres indias; **Sólo el valiente** (1951) de Gordon Douglas; **Johnny Guitar** (1954) de Nicholas Ray; la paródica **Alias Jesse James** (1959) de Norman Z. McLeod—, y varias de ellas secundando a John Wayne —**Hondo** (1953) de John Farrow; **Río Bravo** (1959) de Howard Hawks— con su solidez habitual. Porque Bond fue ante todo un actor tenaz y sólido, que nunca exageraba el tono y siempre sabía estar en su sitio aunque en el plano fuera uno más entre la multitud.

Frank Capra y Hawks mostraron sus aptitudes, limitadas, para la comedia. Los pequeños papeles que desempeñó en **Sucedió una noche** (1934) o **¡Qué bello es vivir!** (1946) del primero, o en **La fiera de mi niña** (1938) del segundo, donde incorporó por enésima vez a un fugaz policía, no pasarán a los anales de la historia del género. El mismo Hawks probó su permeabilidad en el cine bélico, haciéndole trabajar en **El sargento York** (1941) junto a otro de los ilustres secundarios de la época, Walter Brennan, con el que volvería a coincidir en la matanza entre los Earp y los Clanton orquestada por Ford en el OK Corral. Fritz Lang le dio cobijo también en el cine policíaco, aunque su cometido en **Sólo se vive una vez** (1937) resultara más bien anecdótico —no fue un policía, pero sí un guardia de la cárcel—. Victor Fleming le permitió figurar en un melodrama histórico, **Juana de Arco** (1948), aunque al veterano actor no le sentaron bien el porte y los ropajes de época. David O. Selznick le incluyó en la abigarrada nómina de **Lo que el viento se llevó** (1939). ¿Quién se acuerda hoy del papel de Bond, un capitán nordista, ante los arrebatos amorosos de Clark Gable y Vivien Leigh, las suntuosas fiestas en la mansión de Tara o el incendio de Atlanta?

Pero fue sin duda Walsh quien, al margen de Ford, supo aprovechar mejor las cualidades del actor. No le dirigió en muchas ocasiones. Breves papeles en **La gran jornada, Bajo presión** (1935) y **Manpower** (1941) y una actuación determinante en **Gentleman Jim** (1942), incorporando al célebre boxeador John L. Sullivan, personaje por el que Walsh tenía especial aprecio: en uno de sus filmes precedentes, **El arrabal** (1933), ya había aparecido bajo los rasgos de su propio hermano, George Walsh. Bond confirió al veterano púgil esa tenacidad antes citada, una mezcla perfecta de dignidad, tosquedad y orgullo que hacen de su Sullivan uno de los personajes más entrañables del vasto repertorio del actor.

Ward Bond (sin la “d” final del nombre sería uno de aquellos bonos de guerra, *war bonds*, con los que se intentaba recaudar fondos durante la Primera Guerra Mundial) nació en Denver, Colorado, el 9 de abril de 1905; algunas fuentes consultadas citan el mismo sitio pero dos años antes, mientras que otras apuestan como lugar de nacimiento por Bingleman, Nebraska, también en abril de 1905. En 1944 sufrió un accidente automovilístico que estuvo a punto de costarle una pierna y, con ello, truncarse su carrera cinematográfica. Interpretó 157 películas y no estuvo ligado a ningún estudio, aunque trabajó mucho para Fox, RKO, Warner y Republic. De signo marcadamente derechista, apoyó la insufrible caza de brujas maccarthista y se codeó siempre con lo más reaccionario de Hollywood. Nicholas Ray y su guionista, Philip Yordan, dieron buena cuenta de la orientación ideológica del actor con el papel que le otorgaron en *Johnny Guitar*; *“Le jugamos una buena pasada a Ward Bond, que era uno de los mandamases del partido fascista en Hollywood. Le hicimos interpretar al jefe de la patrulla, un extremista fascistoide que impone el terror. ¡Y él estaba convencido de que su personaje era un héroe, un tipo simpático! Nunca llegó a comprender nada”*^[4].



El hombre tranquilo

Sufrió un paro cardíaco mientras se duchaba en un hotel después de haber asistido

con su segunda esposa, Mary Lou May (Ellie May se llamaba la Gene Tierney que le traía de cabeza en **La ruta del tabaco**), a un partido de fútbol entre Los Angeles Rams y los Dallas Cowboys. Falleció ese mismo día, 5 de noviembre de 1960, en Dallas. John Wayne pronunció el responso en el Grand View Memorial Park. Al estilo americano. Ford, que sin duda estuvo presente en el funeral, ya le había brindado a su actor y amigo el mejor de los homenajes posibles, cuando le permitió ser su *alter ego* en **Escrito bajo el sol**. Bond encarna en este sobrio melodrama a un director de Hollywood ataviado con la habitual indumentaria fordiana, sombrero de ala baja, cazadora marrón, gafas oscuras —sin parche: en la época en que transcurre este film Ford no había perdido aún la visión de su ojo izquierdo— y pipa^[5]. **Escrito bajo el sol** es, significativamente, el último largometraje que Bond hizo a las órdenes de su descubridor.



Ernest Borgnine

¿El hombre de las dos caras?

Carlos Losilla

A mediados de los años 50, y en el pequeño trecho que separa **Conspiración de silencio** (John Sturges, 1954) de **Marty** (Delbert Mann, 1955), la carrera de un extraño y entonces principiante actor llamado Ernest Borgnine experimentó un giro absolutamente radical. Y no sólo por el Oscar que se le concedió por esta última, en el fondo el lógico tributo que debía pagar la Academia a los nuevos tiempos que se avecinaban, sino también —y sobre todo— por el cambio que se produjo en su registro interpretativo: el malo malísimo, el sádico infame de **De aquí a la eternidad** (Fred Zinnemann, 1953) y **Veracruz** (Robert Aldrich, 1954), se convirtió automáticamente en el vecino de al lado, el gordito honrado y bonachón que podía despacharnos dos kilos de carne en la tienda de la esquina y despedirnos con la más amable de sus sonrisas. ¿A qué se debió este cambio y hasta qué punto influyó en su carrera posterior?

Vayamos por partes. Ermes Efron Borgnine, nacido en Hamden (Connecticut) en

1917 o 1918, según las fuentes, se había dedicado al teatro y a la radio antes de iniciarse, a principios de los 50, en el mundo del cine, donde debutó con películas menores como **China Corsair** (Ray Nazarro, 1951), **The Whistle at Eaton Falls** (Robert Siodmak, 1951) o **El poder invisible** (Robert Parrish, 1951). De este modo, fueron, sin duda, sus composiciones en la ya citada **De aquí a la eternidad** y en **Johnny Guitar** (Nicholas Ray, 1954), las que le procuraron una modesta popularidad: resulta difícil de olvidar, por ejemplo, su incorporación del sargento “Fatso” Judson en el film de Zinnemann, una curiosa mezcla de enérgica brutalidad y calculada psicopatía, por otra parte, la combinación que, en apariencia, constituiría su marca de fábrica en el futuro. Y por eso sorprende doblemente que, sólo dos años después, cayera en las garras del neorrealismo a lo Hollywood y suavizara la tensión de sus músculos faciales para interpretar al más común de los mortales. En otras palabras, una vez Marty hubo alzado las cejas, en expresión de impagable ingenuidad, todo el mundo pensó que nunca más podría tomarse ya otra vez en serio a los perversos brutos de Borgnine. Se equivocaron, claro está, pues sus “malos” no sólo siguieron siendo creíbles, sino que acabaron adquiriendo un nuevo, irresistible matiz: la ambigüedad propia de los nuevos tiempos.

En efecto, mientras los malos del Hollywood clásico ostentan una inmarcesible compostura, una villanía de una sola pieza que, aun pudiendo fascinar y repeler a un tiempo, nunca deja duda de su distinguida insolidaridad, los que toman el poder en los alrededores de los años 50 resultan mucho más vulnerables, más cotidianos en su representación del mal. Lee Marvin, pongamos por caso: los ojos pequeños, la mirada aviesa, la espalda encorvada, una maliciosa mezquindad oculta tras su estampa aguerrida e imponente. O quizá Richard Widmark, por poner un ejemplo lo más alejado posible: la sonrisita impenetrable, el indefinible bamboleo, la coraza del eterno perdedor frente a las trampas de los bienpensantes. Siempre hay un punto en el que los malos posclásicos se parecen a nosotros, un talón de Aquiles por el que sus debilidades humanas se cuelan a raudales. Pues bien, Borgnine empezó a encontrarle el gusto a esa inflexión a partir de **Marty**, y el villano que compuso en consecuencia, aun manteniendo los rasgos externos del anterior, ya no tuvo nada que ver con él, les separaban kilómetros y kilómetros de desdeñosa vulgaridad.



Marty

Lejos, pues, del inconsciente refinamiento de “Fatso” Judson o de Bart Lonergan, su personaje en **Johnny Guitar**, los aviesos, ambiguos secundarios que Borgnine empezará a incorporar a partir de los años 60 —tras un prematuro declive en su carrera que le llevará de Richard Fleischer (**Sábado trágico**, 1955; **Los vikingos**, 1958) y Delmer Daves (**Jubal**, 1956; **Arizona, prisión federal**, 1958) a Ranald McDougall (**Desnuda frente al mundo**, 1961) y Mario Camerini (**Venganza siciliana**, 1961)— no dejarán nunca de lucir un destello de amarga cotidianeidad, pequeños detalles de su caracterización que vendrán a delatar que su reino sí es de este mundo. Su espectro variará ampliamente, desde el cinismo y la vituperación hasta la más insoportable de las crueldades, pero el telón de fondo será siempre el mismo: los demonios de la cotidianeidad, el desprecio y el mal encarnados en naturalezas sorprendentemente reconocibles.



Doce del patíbulo

No es de extrañar, en este sentido, que fuera Robert Aldrich, sangriento poeta de la paradoja, quien devolviera a Borgnine al lugar que le correspondía, corregido y aumentado —claro está— por los años transcurridos. Sus papeles en **El vuelo del Fénix** (1965), **Doce del patíbulo** (1967), **La leyenda de Lylah Clare** (1968) o **Destino fatal** (1975) insisten en la dicotomía: detrás de la brutalidad y la violencia, de la indiferencia y el egoísmo, siempre existe una estructura social capaz de crear también corderitos como Marty. O lo que es lo mismo, entre unos y otros tampoco hay tantas diferencias, como no la hay entre la ferocidad de la guerra de **Doce del patíbulo** y el falso *glamour* hollywoodiense de **La leyenda de Lylah Clare**. Se trata de un discurso que Borgnine ilustrará con un fascinante despliegue de matices, pero que a la vez le vale un personaje monolítico y estable: a través de las miradas de repentina perplejidad o de incomprensible dolor, de la camaleónica ductilidad de un rostro hecho a la vez para la furia y para la indefensión, nuestro hombre irá modelando poco a poco una pétrea máscara de horrisona indiferencia que acabará erigiéndose en su emblema, como muy bien demuestra su aplicación en **Grupo salvaje** (Sam Peckinpah, 1969).



Estación Polar Cebra

A partir de aquí, resulta evidente que no hace falta acudir a sus patéticas interpretaciones en **Convoy** (Sam Peckinpah, 1978) o **1997... rescate en Nueva York** (John Carpenter, 1981) para observar el declive de Ernest Borgnine. Hay dos películas, por el contrario, que muestran a la perfección, simultáneamente, la cumbre del estereotipo y sus primeros síntomas de decadencia. En **La aventura del Poseidón** (Ronald Neame, 1972), la blandura que acecha tras el personaje de Borgnine no puede por menos que hacerse evidente a cada instante, en una especie de autoparodia cuyo único destinatario parece ser él mismo. En **El emperador del Norte** (1973), la por otra parte espléndida película de Aldrich, su eterna composición de malvado sin escrúpulos se ve conscientemente reducida a un simple signo, producto de una absoluta despersonalización, tan afín a las intenciones del director como fatal para el futuro del icono construido por el actor a lo largo de los años.



Grupo salvaje

Parece, pues, más una nueva exigencia de los tiempos que el producto de una inadecuación. Y así es. El personaje laboriosamente creado por Borgnine durante las décadas de los 50 y los 60 respondía a un marco muy concreto, al derrumbe de las estructuras del alfabeto clásico y al nacimiento de un concepto del actor como “recipiente” de los estímulos exteriores, un verdadero “rostro impenetrable” —contrariamente a la transparencia clásica— así concebido no por su unidimensionalidad, sino por la indescifrable cantidad de mensajes que transmitía al espectador. De este modo, Borgnine era a la vez el malvado de siempre y el perverso humanizado, hasta el extremo de perder todo rasgo mítico en favor de un escueto, restallante realismo: un arte de la composición que llega a su cénit en las igualmente multiformes fábulas de Aldrich, películas de género que son también una reflexión sobre el propio género. Cuando ese juego de espejos, tan propio del manierismo, se diluya en la sombría autorreflexión de los años 70, lo único que quedará será su propia huella, aún en toda su efectividad pero también en todo su esquematismo. Porque si hay un actor hijo de su tiempo ése es Ernest Borgnine. Y si existe un ejemplo magno del cambio de estatuto del actor hollywoodiense durante la crisis del sistema de producción —mucho más allá todavía que en los casos de Marlon Brando

o Montgomery Clift— ése es el de este modesto, inolvidable secundario de tantas y tantas películas de la época.



Walter Brennan

Brennan's brew *

* **brew** l n poción f, brebaje m.

Diccionario Collins Inglés-Español

Guillermo Cabrera Infante

Walter Brennan (1894-1974) nació viejo: nunca se le vio envejecer porque aún de joven ya era viejo. O se le vio viejo en el cine, donde siempre pareció un satélite de las grandes estrellas. Pero, es evidente, podía brillar con luz propia. El hombre de Swampscott, Massachussetts estaba destinado a ser el único actor que ganó tres Óscar y el respeto de sus pares —y sus nones como Howard Hawks. Dice Hawks de su actor (secundario) favorito:

*“Creo que Walter Brennan fue el mejor ejemplo de una personalidad que yo usé. No hay más que mirarlo para echarse a reír. Cuando componía el reparto de **La ciudad sin ley** (1935) alguien muy listo de la productora me dijo: ‘¿Recuerdas ese personaje del que hablamos el otro día? Conozco a alguien que es exacto’. Dije:*

‘Bueno, ¿por qué no le echo un vistazo?’. ‘Este tipo’, *dijo este tipo*, ‘no ha hecho nada nunca. No creo que siquiera haya abierto la boca. Es un extra. Pero por Dios que es el personaje que describiste. Pero ni siquiera sé si puede actuar o no’. *Dije*: ‘Trailo pero ponle ropa y dale un bocadillo o dos. Así ahorramos tiempo y no tengo que verlo varias veces’. *Fue así que me trajo a Walter Brennan y no más verlo solté la carcajada. Le dije*: ‘Mr. Brennan, ¿le dieron algún bocadillo?’. *Dijo él*: ‘Sí’. *Dije yo*: ‘¿Quiere leérmelo?’. *Y dijo él*: ‘¿Con o sin?’. *Dije yo*: ‘¿Con o sin qué?’. *Dijo él*: ‘Los dientes’. *Ya estaba contratado: no tenía ni que leer sus diálogos. Me reí de nuevo y le dije*: ‘Sin’. *Se dio vuelta, se sacó los dientes, se volvió de nuevo y empezó a hablarme. Se suponía que trabajara tres días y se quedó todo un mes”*’.

Hawks es el mentiroso de siempre, porque ese Brennan que describe, que no había trabajado nunca, había hecho cerca de veinte películas antes de **La ciudad sin ley**, entre ellas ¡varias películas mudas! Pero su retrato de Brennan lo completó Hawks con una frase por primera vez veraz: “*Gente como él aparece pocas veces*”. Afortunadamente para nosotros Walter Brennan apareció muchas veces.

Aparte de **La ciudad sin ley** y **Rivales** (1936) cuando Hawks comenzó a hacerle quitar y poner su dentadura postiza a Brennan —en **Río Rojo** (1948) quitar y poner eran acciones alternas porque Brennan pierde su risa y su sonrisa jugando inadvertido al póker con el jefe Yowlachie Quo, que tiene cara de póker pero le guarda a Brennan las dos planchas hasta la hora de comer— recuerdo **Deslices** (Edmund Goulding, 1934), donde Brennan es un chófer sin nombre. Ahora tiene una sola línea de diálogo (“*Aquí recogemos a una señora*”, que es casi “*La cena está servida*”) y él mismo reconoce enseguida que no es nada cómico —y hay que cogerle la palabra.

En **La historia de Irene Castle** (H. C. Potter, 1939) Brennan le da una palmada a Fred Astaire salvado de las aguas y le dice: “*No eres el único actor aquí*”. No hay siquiera una sonrisa porque no hay dientes abordo —sólo el tupé de Astaire por el aire.

En **Tierra de violencia** (Robert D. Webb, 1956) Brennan es un carcelero gruñón pero no hace café, como en **Río Bravo** (Howard Hawks, 1958). Antes de poner la cafetera al fuego un miñón malvado hace fuego y lo mata. Lo que convierte en axioma el dicho de Brennan en **My Darling Clementine** (1946) —según Néstor Almendros muy bien llamada **Pasión de los fuertes**, que son Henry Fonda y Victor Mature encarnando con vehemencia viril a Wyatt Earp y Doc Hollyday— como jefe del clan Clanton que le dice al hijo: “*Cuando saques un revólver que sea para matar, ¡maldito sea!*”. Regla del oeste en que la máxima se hace Maxim (la metralleta). En esta película Brennan es un malo y cuando Brennan es el malo es muy bueno.



Río Rojo

Pero cuando es bueno es óptimo. (Ése es su verdadero nombre, Optimo Brennan). Por eso ni un Arthur Hunnicut acoplado a un Jack Elam con sus ojos de camaleón domesticado pueden competir con un Brennan aun al borde de la tumba. Ésa es la causa por la que ni **El Dorado** (*Eldorado*; Howard Hawks, 1966) ni **Río Lobo** (*Rio Lobo*; Howard Hawks, 1970) son las dos medio **Río Bravo**. En la primera y segunda películas está Howard Hawks, está John Wayne y está Leigh Brackett, la guionista, que aparece detrás y al fondo. Sólo falta Walter Brennan —y hace falta.



Pasión de los fuertes

John Wayne tenía 52 años cuando hizo **Río Bravo**. Walter Brennan tenía 65, pero actúa (y se comporta: para él verbos sinónimos) como si fuera el padre de Wayne. Su Stumpy nunca deja la cárcel, donde es cocinero, ama de cárcel, espíritu del lugar y carcelero —en ese orden—. Cuando ameniza, no hay otra palabra, la cárcel, andrajoso, la convierte en un hotel con la estrella del *sheriff*: se vuelve Stumpy en el Savoy.

Coffee Break

Moli era la yerba mágica que Hermes (nombre de mi última máquina manual) le dio a Ulises para mantener al viajero despierto sin sucumbir al sueño de Circe. Moli era el café de los griegos, que ahora tomamos para ver mejor los sueños de esa otra maga embrujadora: la pantalla.

Después del *six-shooter* con sus seis balas mortíferas y el rifle Winchester, la tercera gran invención del cine del *stampede* como si se tratara de un correo apresurado. Pero antes, poco antes, Tiller, vaquero veterano que todavía lleva trazas del uniforme de los confederados, arroja por no vomitar su jarro lejos y se queja: “¡Este café sabe a rayos!”. John Wayne, que es por supuesto el jefe, interviene quitándole la disputa de encima a Brennan: “¿Qué es lo que pasa, Tiller? ¿Ya no te gusta el café?”. Es obvio que el brebaje sabe tanto a veneno como la cicuta que hizo famoso a Sócrates, pero Wayne no es esta vez un filósofo o un diplomático viajero por la infinita pradera y no espera la respuesta de Tiller. “De ahora en adelante”, anuncia, “tendremos raciones escasas y café malo”. Es, esta vez, un adelantado del desierto, casi un Rommel en su campaña de África.

El café es el brebaje del oeste desvelado no el *whiskey* anestésico, aserto cierto desde **Cimarrón** (*Cimarron*; Wesley Ruggles, 1931) hasta **Wyatt Earp** (*Wyatt Earp*; Kevin Reynolds, 1994), donde el *sheriff* letal se da un último trago —de café caliente—. Justo antes de ajusticiar a los fascinerosos en el Corral OK Doc Hollyday, en su afán suicida, bebe sólo *whiskey*. Pero su oeste es la lata de café, el jarro hirviente lleno del brebaje que se introdujo entre los vaqueros en 1880 con resultados dudosos. Hay más, mucho más, mal genio hirviendo que café hirviente y beberlo quema labios, lengua y encías —cuando no se lo echa arriba a uno (y otro) un peón torpe.



Juan Nadie

En **Río rojo**, Walter Brennan ofrece —o mejor a veces ofrece— su poción mañanera a esos hambrientos, bostezantes y dormidos *cowpokes*. Lleva por sobre los jarros una cierta sonrisita. No en balde: el café es infecto y apesta. Además ya está frío y es amargo. La ausencia de azúcar causará en poco tiempo una horrible espantada —que en el cine llaman colega en **La diligencia** (*Stagecoach*; John Ford, 1939), Doc Boone, en su momento de gloria, puerperal, pide café, mucho café. No toda es vigilia la de la botella abierta. ¿Queda café?



Río Bravo

Decaf para todos

En **Colorado Jim** (título, *The Naked Spur*, “La espuela desnuda”, que la película hace profético, demasiado profético), Millard Mitchell, que siempre me cayó bien pero no porque naciera en La Habana sino por su aparición en **El pistolero** (*The Gunfighter*; Henry King, 1950), en que es el último amigo que le queda vivo a Gregory Peck, y en **Cantando bajo la lluvia** (Stanley Donen; *Singin' in the Rain*, 1952), donde es el único jefe de estudios simpático, este tullido Mill Mitch sustituye a Brennan (que rechazó el papel porque había “*demasiados caballos*”), pero trata de hacer lo que Brennan hacía mejor que nadie: una cosa que yo sólo sé: café. Ahora anuncia Mitchell que va a hacer café no para dos sino cuatro: James Stewart que es un paria social, Janet Leigh al borde del río pero no de la ducha (ahora lleva el cabello corto a lo *boy* y se parece a un Tab Hunter con tremendas tetas), Ralph Meeker resbaloso y traidor que es un violador de indias y asesino nato y Robert Ryan, el perdedor más ganador del cine. Pero Mitchell ni siquiera trata de hacer café para dos porque se lo impide la trifulca (que comienza como bifulca) entre Stewart, Ryan y Meeker. Más vale así porque Millard Mitchell trata —y vaya si trata— de ser otro Walter Brennan. Telegrama de Western Union: nunca hubo dos Walter Brennan en la vasta pradera del cine. Punto.

No sólo la cámara ama a Brennan

Stumpy en **Río Bravo** y también todos los personajes creados por Walter Brennan para Howard Hawks, saltó de las páginas de Mark Twain y cayó en una trampa —su boca, con o sin dientes—. “*Cierra esa boca*”, le dice Humphrey Bogart en **Tener y no tener** (Howard Hawks, 1944). Su (de Brennan) Huckleberry Finn es todo interjecciones, eyaculaciones y falso folklore. Sin embargo, Hawks creyó que era una personalidad enorme el hombre. ¿Por qué, Howard? “*Creo firmemente que la cámara ama a algunos pero desprecia a otros*”. Esa prosopopeya de la cámara, un aparato inerte, se llama fotogenia, un concepto creado según Nicéforo Niepce, aunque *Daquerre c’est Daquerre*, mientras el fotógrafo predilecto de Baudelaire, Nadar sabía guardar la ropa para tomar los primeros planos que se conservan en negativos de platino en el Museo de Pesas y Medidas de Sevres.

Sigue Hawks (el director a quien le gustaba más hablar que el *whiskey*) hablando de Brennan: “*Quien le guste a la cámara le cuesta mucho trabajo salir mal. Quien disguste a la cámara no tiene la más mínima oportunidad*”. Pero, por favor, ¿qué más puede decirme de Walter Brennan? “*Si mira a mi carrera*”, y no hay otra cosa que hacer que mirar, no a la carrera de Hawks sino a la pantalla, “*verá que los actores me gustan menos que las personalidades*”. ¿Podría poner ejemplos? “*Bogart era un gran actor pero era tremenda personalidad. Eddie Robinson no era la mitad de buen actor que se suponía, pero era otra tremenda personalidad*”. Sí, bien, ¿pero Brennan? “*No hay más que verlo para echarse a reír*”. Tal vez. Pero nadie se reía frente a su juez Roy Bean en **El forastero** (William Wyler, 1940), capaz de mandar a la horca a su madre, si la tuviera. O atreverse a darle la espalda al jefe del clan Clanton en **Pasión de los fuertes**. Aun la frase “*The Clanton clan*”, al pronunciarla sonaba a Fonda a Klu Klux Klanton. Es que Walter Brennan era un gran actor. Con y sin dientes. Todos lo amábamos. Todos lo amamos todavía. Con o sin cámara. Miren si no sobre estas páginas ese *still* que, según Galileo, *eppur si muove*.



John Carradine

La dignidad de lo frágil

Fernando Savater

Como otras pasiones menos confesables, el amor por John Carradine tiene junto a jubilosas grandezas no pocas servidumbres. Durante años mi devoción por él me ha llevado a tragarme las más disparatadas series sub-Z tanto europeas como americanas, en las que el viejo actor —sabedor del próximo final no ya de su carrera sino de su vida— aceptaba aparecer casi gratuitamente. Digo “aparecer” (no “trabajar” o “interpretar”) porque Carradine se limitaba a insinuarse brevemente como un fantasma, a veces sólo pocos segundos, en la cinta —que para mayor fantasmagoría solía ser de género terrorífico— con el fin de que su nombre pudiese aparecer en los títulos de crédito y así se promocionase algo más el bodrio. Que conste que no lo cuento como un reproche, al contrario. Me parece muy simpática esta disposición nunca desmentida y generosa en exceso del viejo John a echarle una mano a los principiantes. Es como si dijese: “*a fin de cuentas, a mi que más me da ya: ¡adelante, chicos!*”. En cierto modo, se parece a la anécdota más traviesa que conozco de Michel Foucault: recibía invitaciones de todos los continentes por lo que su agenda era la más repleta y complicada del mundo pero cuando supo que iba a morir envió cartas aceptando todos sus compromisos “a la vez”. Como ya no iba a

cumplir con nadie, por lo menos quiso dar una última satisfacción a los organizadores y figurar en todos los programas: “¡adelante chicos, buena suerte!”. Por cierto, John Carradine murió mientras asistía como estrella invitada a un pequeño festival europeo de cine fantástico...

En cine, el amor a algunas grandes actrices y actores se funda en la predilección por inolvidables papeles protagonistas que han interpretado; pero el amor verdaderamente sublime en el sentido cinematográfico del término, que es el amor a los secundarios, se apoya ante todo en su “estilo” personal de hacer el que les tocase en suerte, por pequeño que fuera. Hay actores imborrables sobre los que siempre nos cabrá una pequeña —pequeñísima, si prefieren— sospecha de que quizá fueron inferiores a los personajes que representaron (v. gr.: Humphrey Bogart). En cambio los buenos secundarios siempre son mayores que sus papeles y alguno como Claude Rains ha sido capaz de mostrar su estilo propio incluso haciendo de hombre invisible.

El secreto de John Carradine —es decir, la clave de su estilo— fue potenciar al máximo el coraje y también la amenaza que encierra la fragilidad. Delgado y alto, un poco encorvado, constantemente parece a punto de romperse contra el oleaje de la realidad circundante. Sus personajes siempre son eminentemente “vulnerables”, por eso tantas veces fue capaz de morirse inolvidablemente en escena. Si interpreta a alguien bondadoso, el espectador se identifica angustiosamente con él porque presiente que a cada paso se está jugando la vida; si su papel es maligno, los espectadores sentimos pánico porque está tan próximo a desintegrarse que no ha de tener reparo en llevarse a cualquiera con él a la tumba; y si su personaje es cómico, nos mata de la risa porque se diría desde que sale a escena que la risa de todos nosotros está a punto de matarle a él. Cabe recordar, por supuesto, que este escuálido moribundo vivió más de ochenta años y enterró a la mayoría de sus mejores compañeros de reparto...

Como sucede con la Virgen Santísima, que es una sola pero cada devoto reza a la advocación que le resulta más entrañable, también yo cultivo mi propio John Carradine preferido de los muchos posibles. Es el elegante jugador sureño, probablemente pistolero, sin duda ventajista pero depositario de una peculiar nobleza, que viaja en aquella inolvidable “Diligencia” de John Ford y que muere defendiéndola. Aquí se me cruzan dos idolatrías, la cinematográfica con la literaria, porque John Carradine en esa película se parece enormemente a los mejores daguerrotipos que conozco de otro de mis grandes amores, Robert Louis Stevenson: el rostro afilado y enérgico, con un leve toque soñador en los ojos, el bigote y la perilla, el cabello largo... Se trata de mera chaladura mía, pero cada vez que vuelvo a ver **La diligencia** (John Ford. 1939) —lo que por motivos de higiene mental procuro hacer al menos una vez al año— me gusta suponer que el valiente RLS viaja en esa carroza épica y pelea a su favor contra la horda que la amenaza. Estoy seguro de que si el propio RLS hubiera podido cambiar su destino por otro habría elegido algo muy parecido...

Después de ese Carradine stevensoniano, le sigue en mis preferencias otro también de John Ford (¡qué casualidad, ejem!), el politicastro que lanza su arenga al final de **El hombre que mató a Liberty Valance** (1962) apoyándose en un puñado de hojas en blanco: “*traía un discurso preparado...*”. Nunca he podido ver a ningún hombre público sacar su mazo de hojas para soltar la consabida soflama —y he aguantado varias— sin recordar la magistral truculencia de Carradine en aquella película... y añorar sus hojas en blanco. Por cierto, ¡qué estupendos actores de comedia, incluso qué grandes cómicos fueron los mejores intérpretes del cine de terror clásico: Carradine, Vincent Price, Boris Karloff, Peter Lorre...! El más entrañable homenaje que se les ha dedicado es la preciosa **Ed Wood** (1995), de Tim Burton.

En otra de sus muertes memorables, en **Johnny Guitar** (Nicholas Ray, 1954), también Carradine cae defendiendo a su dama, de la que es discreto y abnegado paladín. Durante la agonía mira a su alrededor y nota que todos los protagonistas se inclinan pendientes sobre él: “*Por fin todos se fijan en mí*”, suspira con más ironía que vanidad. Estas líneas también han sido escritas para que nos fijemos otra vez en él, tan frágil, tan digno de admiración y cariño. Suerte para siempre, John.



Gloria Grahame

Ancha Gloria Grahame

Vicente Molina Foix

Cuando descubrí que Gloria Grahame no era totalmente dura, ni siquiera antipática, entendí más a Hollywood. La cosa sucedía en Oxford, *England*, en el año 1977. Un personaje apellidado Bergson, sin parentesco alguno con el filósofo pese a ser él mismo muy risible, había inventado allí un festival de cine a caballo entre lo universitario y lo universal. Estudiantil, diría, mucho más que estudioso, y muy poco estudiado en su organización. Yo era por aquel entonces profesor de literatura en la universidad, y a pesar del sigilo que rodea todos los actos oxonienses, se sabía lo mío. Mi nada vergonzante y hasta exhibicionista cinefilia.

He sido alguna otra vez jurado de festivales cinematográficos, pero en ninguno he tenido la oportunidad gloriosa de compartir mesa redonda con Gloria Grahame, a la sazón acompañada de su marido, el tercero de los suyos, creo, Joseph Cotten. Las deliberaciones fueron cortas y hasta corteses, entre otras razones porque nadie, y yo desde luego menos que ninguno, contradecía a *Miss Grahame*, que hablaba poco en las reuniones pero lo poco lo hablaba con esa voz suya embaucadora, baja de registro,

casi aterciopelada, aunque con los intensos graves que —como desgarros en el terciopelo— le daban en el cine negro su condición de mujer incierta y turbia. Ganó el festival una película norteamericana, la que Gloria nos hizo preferir, y no la he vuelto a ver desde entonces más que en la pantalla. Pero aún está en la piel de mi mejilla el beso de su despedida, dado más como conjurada que como jurada bajo los ojos occidentales del gran Cotten, El festival de Oxford desapareció poco después, aunque no así Bergson, que reaparece de vez en cuando en otros, siempre con entusiasmo y a veces con su madre.

Antes de conocerla, Gloria tenía para mí tres caras principales, en razón de las tres películas suyas que prefiero, **Deseos humanos** (1954) y **Los sobornados** (1953) de Lang y **Cautivos del mal** (1952) de Minnelli. En **Deseos humanos** Grahame hacía un papel casi histórico, la mujer de la bestia humana, o la bestia misma, según otras lecturas del libro de Zola. Grahame desempeñaba en esa película el papel que Simone Simon interpretó en el film de Renoir que llevó a los americanos (el productor Jerry Wald) al *remake*, pero la actriz americana, al contrario que la francesa, pagaba una culpa y sufría más: moría, si se me permite contar ese final, estrangulada a manos de su marido y compinche criminal Broderick Crawford, sin poder ella lavar su culpa con otro crimen más “justo”, el del marido, que el amante (Glenn Ford) no se decidía a cometer.

Fritz Lang le contó a Peter Bogdanovich que cuando el productor Wald vio la película terminada le dijo: “*Todo el mundo es malo en tu película*”, a lo que el director le contestó: “*Claro, Zola quería mostrar que en todo ser humano hay una bestia*”. Grahame consiguió ese papel en lugar de Rita Hayworth, y hay que celebrarlo. Lo que Gloria no tiene, la belleza desdeñosa de Rita (el desdén parece en ella estar más dirigido al resto de las mujeres, incapaces de igualarla, que a los hombres que la codician) lo compensa en la película con su mayor turbulencia, con su “fondo” de mujer por la que han pasado, como diría Walter Pater, todas las desdichas y lacras y deseos de la humanidad.



Deseos humanos

La condición doliente y tortuosa vuelve a darla magníficamente Grahame en **Los sobornados**, quizá su película más memorable, aunque el motivo no sea artístico. En ese excelente *thriller* sobre los grados, peligros y recompensas de la venganza, Glenn Ford de nuevo es un hombre recto y corto (si bien ahí esté del lado del bien, como policía en busca de los asesinos de su esposa), pero los polos de atracción están en el gángster de Lee Marvin y en la *moll* o chica del malo que ella interpreta. La escena memorable es, naturalmente, la del café en el rostro de Gloria, de la que Lang siempre se mostró muy orgulloso por un simple inserto, el que muestra que, mientras los gánsters juegan al póker, nadie se acuerda de que la cafetera está en el fuego, por lo que el café llega a hervir. Y así es como se lo tira a la cara el malo Marvin a su chica, dejándola terriblemente desfigurada. “*Me pregunto cuántas mujeres han echado café en la cara de sus maridos y se quedaron decepcionadas del resultado, diciendo: ‘este Lang es un director desastroso’*”. Eran mujeres, claro, que no se habían fijado lo bastante en ese inserto y no esperaron a que el café alcanzara su punto más dañino.



Cautivos del mal

Lang es un director que en toda su carrera quiso revelar no tanto los brotes de la violencia como el resultado o el reflejo de las acciones violentas. La imagen de la Grahame de piel quemada marca la película con un *pathos* casi inaguantable, volviendo ella a darnos, con ese afeite de monstruosidad en su cara, los trasfondos más turbadores de la fragilidad y el dolor.

Gloria Grahame hacía en **Los sobornados** de *moll*, y fue casi una especialidad suya interpretar a *broads*, según la definición del estupendo libro de ese título del matrimonio Ian & Elisabeth Cameron. Para los Cameron, las *broads* de Hollywood eran el equivalente femenino de los *heavies* o tipos duros, a los que también les dedicaron otro pequeño volumen, y en su catálogo encontramos desde la acerbamente simpática Eve Arden —**Anatomía de un asesinato** (*Anatomy of a Murder*, 1959), de Preminger, no sería lo mismo sin ella— hasta Barbara Stanwyck y Shelley Winters, pasando por Arlene Dahl, Carolyn Jones, Dorothy Malone o Lizabeth Scott. *Broad* no sólo es un término de volumen para la anchura; en el argot americano hace referencia a las mujeres en su sentido más descarnado, a las que tienen poca o dudosa moralidad y un sentido muy lato y ancho de la rectitud: “tipas”. Cabareteras, cantantes de *saloon* en el Oeste, chicas de gángster, directamente putas,

pero también esposas del modelo Lady Macbeth, “que atormentan” -según señalan los Cameron— “a sus hombres con la infidelidad, la codicia o el deseo de poder”.



¿Pueden las “tipas” ser damas o domésticas o simpáticas? La máquina de Hollywood y el talento versátil de algunos grandes nombres nos dicen que sí: yo pude comprobarlo en Oxford, entre las risotadas filosóficas de Bergson, al ver lo *ladylike* y suave que era Grahame. Aunque ya antes, en la pantalla, dio pistas. La verdad es que no la recuerdo en **Oklahoma** (Fred Zinnemann, 1955), donde dicen los libros que encarnaba a una criadilla coqueta, pero sí, y mucho, en **In A Lonely Place** (1950) de Nicholas Ray, donde soportaba con ironía y devoción a un violento marido escritor, Humphrey Bogart, acusado del asesinato de una secretaria. El final del film es estremecedor: Bogart, en una de sus rabias, la empieza a estrangular (Grahame pertenece al género de las que mueren mucho en acción), cuando suena el teléfono. Es la policía para comunicarle que el verdadero asesino de la secretaria ha sido encontrado. Las manos de Bogart sueltan entonces el cuello de Gloria, pero ésta dice su gran frase: “*Ayer esto habría supuesto mucho para nosotros. Ahora ya no importa nada. No importa nada en absoluto*”.



Los sobornados

Mientras interpretaba a esa inteligente mujer, Gloria Grahame tenía también que soportar a otro hombre bastante iracundo, Nicholas Ray, que se casó con ella sin quererla (*“estaba encaprichado de ella”*) al saber de su embarazo y luego, después de algunas peleas monumentales, varias en el plató de **In A Lonely Place**, escribió lo siguiente de ella (lo podemos leer en el reciente libro de reflexiones sobre el cine *I Was Interrupted*): *“Algo vengativo dentro de mí me hacía estar horas y horas en las mesas de juego mientras ella estaba a la espera del divorcio. Quería estar arruinado del todo. No quería que esa señora, que luego demostró ser tan astuta como me lo anunciaba en sus amenazas, tuviese nada mío. No quería que obtuviese ni un céntimo”*.



Encrucijada de odios

La tercera cara de Gloria Grahame se vio en **Cautivos del mal**, donde ella interpretaba de modo inolvidable a la esposa aburrída, algo frívola y deliciosamente tonta del catedrático convertido en guionista célebre de Hollywood. Su voz sureña sonaba allí con tintes de una ingenua clásica, pero siempre, como en un *continuo*, se oía por lo bajo el acento de una amenaza. En la hermosa película de Minnelli sostenía (y salía ilesa) un romance con el aceitado galán Gilbert Roland. Pero también moría al final, en un avión. Era la actriz más buena entre las “malas”, y entre las condenadas la más hermosa.



Edward Everett Horton

La extravagante distinción

Ricardo Aldarondo

Siempre estaba ahí, marcando un territorio propio y dejando en el espectador grabado un rostro único, a menudo anónimo: es una de esas caras que todo espectador ha visto y ha hecho propia enseguida, aunque no recuerde su nombre. Su exquisito sentido de la extravagancia no tiene comparación posible. Como señalaba Francisco Llinás, “*incorporó personajes en los que alternaba la distinción con lo irrisorio*”^[1], pero es que además marcaba ese contraste en un mismo instante. Arrastraba en su encorsetada figura la más profunda ridiculez y el más punzante de los sarcasmos. Burlador y burlado. Aristocrático y patoso. Embaucador y estafado. Ingenuo e ingenioso. Ilustre y aturdido. Todo a la vez, siempre con un aire anacrónico, expresado en un rostro único: su pelo engominado, sus grandes orejas, esa nariz prominente, los hoyuelos de sus mejillas y sus refinados y nerviosos andares conformaban un conjunto moderadamente estrafalario.

Edward Everett Horton no tiene la apariencia de un comediante habitual. Es un

tipo irrepetible con una fórmula propia e inimitable de hacer reír, porque antes de que el personaje se manifieste, la simple presencia del actor ya aporta las claves de un humor tan dislocado como entrañable. Su repertorio de muecas, siempre medidas, conforma sólo una parte de sus recursos. Es especialista en pasar en un instante de la carcajada complaciente a la mueca de aturdimiento: el tiempo que habitualmente necesitan sus confiados e ingenuos personajes en darse cuenta del engaño o la burla amable a la que están siendo sometidos; siempre llegan tarde a los dobles sentidos.

El perfil en el que se encajaba a Edward Everett Horton siempre estaba en las fronteras del ridículo, pero jamás era payaso tonto: demasiada ironía y sutileza escondía ese perfil como para caer en el vulgar tropiezo, en el tópico hazmerreír. Su arma no era el *gag*, sino el personaje bien compuesto. El rico contraste de Edward Everett Horton se basaba en un hábil juego de apariencias, las del hombre que se sabe torpe y predestinado a ir siempre por el camino equivocado, pero que se vuelca con todo su entusiasmo y convicción en cada nueva empresa, e intenta siempre, y a veces lo consigue, aunque sea por carambola, arreglar la vida de los demás. En **La alegre divorciada** (Mark Sandrich, 1934), dice convencido sobre su dudosa vocación de abogado: “*Si papá pudiera ver con qué seguridad mantengo el bufete...*”. Es quien nunca impone respeto, aunque siempre intentará defender su dignidad: al comienzo de **Ritmo loco** (Mark Sandrich, 1937) un botones ve con admiración el cuadro del gran bailarín Petrov; al lado está el de su *manager* (Horton) al que el chaval rápidamente le empieza a pintar bigotes.



Sombreros de copa

Aristócrata arruinado, abogado de poca monta, marido sometido, mayordomo perspicaz, pretendiente sin éxito o conde venido a menos, Edward Everett Horton bañó de personalidad sus personajes secundarios. Como tantos otros actores de carácter, se inició en el teatro: había nacido en Brooklyn en 1886 y en 1908 ya debutaba en el teatro, mientras estudiaba en la Universidad de Columbia. Al cine llegó en 1922, y participó en más de 150 películas a lo largo de 50 fructíferos años. Ya en **La vida bohemia** (King Vidor, 1926), uno de sus primeros filmes, como el amigo literato de Rodolphe, ingenuo y asustadizo, estaba más que esbozada su personalidad, sus generosas sonrisas, sus sorprendidas miradas. Cinco años más tarde, en **Astucia de mujer** (Gregory La Cava, 1931), bordaba una de sus más divertidas actuaciones, cerrando con una mueca o una certera réplica típica de La Cava algunas escenas claves. Ya era el desbarrado amigo y consejero del protagonista, que luego redondeó al lado de Fred Astaire en tres películas, **La alegre divorciada**, **Sombrero de copa** (Mark Sandrich, 1935) y **Ritmo loco**. Pero antes Everett Horton inició una serie de colaboraciones con Ernst Lubitsch, que están entre lo más recordado de su trabajo; especialmente el conde arruinado de **La octava mujer de Barba Azul** (Ernst Lubitsch, 1938), donde mantiene siempre la firmeza de

carácter del aristócrata, se niega a salir de su *suite* aunque no pueda pagarla, porque lo considera un agravio, e intenta colar uno de sus negocios imposibles al potentado Gary Cooper. El primero de los cinco Lubitsch fue **Un ladrón en la alcoba** (1932): esta vez sí tiene dinero, pero es robado y engañado por un Herbert Marshall que se hace pasar por médico en Venecia, y tiene asumido que debe compartir su intento de cortejar a Kay Francis con otro hombre. Ahí está otro de los destinos eternos de Everett Horton: por más cariñosos o adinerados que se muestren sus personajes, casi nunca consiguen el amor perseguido. O como dice al encarnar al protector de Miriam Hopkins en **Una mujer para dos** (Ernst Lubitsch, 1933), “*nunca llego a la primera base*”. Y es que es tan estirado y timorato que cuando ella le explica las sensuales reacciones que le provocan Gary Cooper y Fredric March, él se horroriza. Es un pusilánime que cuando tiene que esforzarse por mantener junto a él a su amada, prefiere el negocio al amor.



Un ladrón en la alcoba

Igual de pacato se mostraba en **Toda la banda está aquí** (Busby Berkeley, 1943) y acababa marcándose un baile imposible con Carmen Miranda (uno de sus momentos más memorables), enredándose en sus propios brazos, y posteriormente con el rostro emborronado del rojo de labios de la chica del sombrero de frutas. Al

comienzo de **La alegre divorciada** Edward Everett Horton intentaba manejar con sus dedos una bailarina de trapo como su compañero Fred Astaire, y reconocía: “*Soy tan torpe... Siempre quise dedicarme al baile*”. Quizá por eso algunos de sus mejores momentos están en sus intentos de bailar o cantar. Además de los pasos junto a Carmen Miranda, están entre sus más delirantes intervenciones el convencimiento con que se marca unos artríticos pasos en el número “Let’s Knock Knees” de **La alegre divorciada**, que consiste en darse rodillazos, o su entrega al cantar una canción con el improvisado coro de amigos en el cuarto de los juguetes de Katharine Hepburn en **Vivir para gozar** (George Cukor, 1938).



Horizontes perdidos

Otra colección de momentos impagables se puede reunir al seguir algunos de sus atuendos de película en película, que no suelen ser centro de la comicidad, sino el complemento perfecto para definir la inevitable tendencia al ridículo de sus personajes. Sus aparatosos batines, la túnica tibetana de **Horizontes perdidos** (Frank Capra, 1937) (donde encarna a un protestón y asustadizo paleontólogo), la camiseta de tirantes y el pantalón corto con que baila en **La alegre divorciada**, el conjunto de ropa interior que acompaña su interminable meditación cuando intenta adivinar dónde ha visto antes a Herbert Marshall en **Un ladrón en la alcoba...** En una escena de **Cinderella Jones** (Busby Berkeley, 1946) lleva simplemente traje con pajarita... pero está dentro de una sauna mientras entrevista a uno de sus clientes. En las últimas

secuencias acaba mojado y tapado con una manta tras hacer volcar con una increíble pirueta la barca en la que remaba.

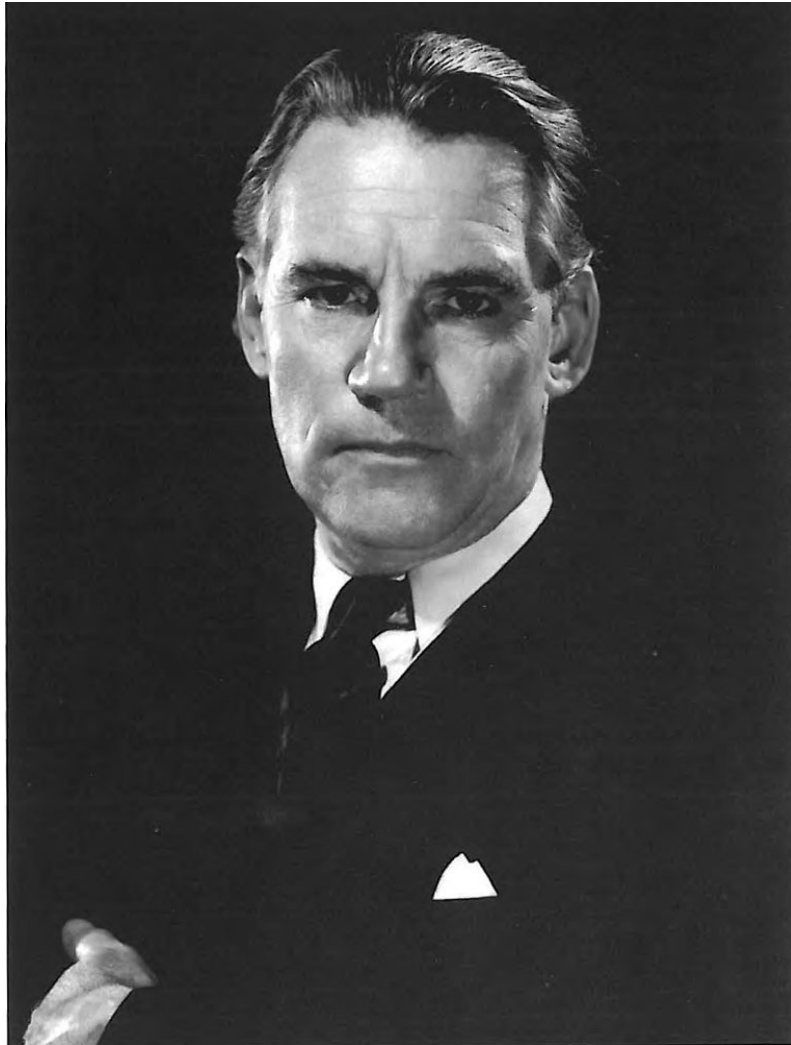


La octava mujer de Baraba Azul

Después de un frenético y siempre brillante trabajo en los años 20, 30 y 40, Edward Everett Horton hizo una sola película en los 50, hasta que Frank Capra contó por tercera vez con él para **Un gángster para un milagro** (1961) donde asumió, ya muy avejentado, con una elegancia, una perspicacia y un humor perfectamente conservados al mayordomo del supuesto hotel de Bette Davis. Poco antes de morir de cáncer en California en 1970, al parecer declaró: “*Me lo he pasado muy bien*”.

Queda siempre la imagen de comediante. Pero hay un Everett Horton más serio en **Extraña confesión** (Douglas Sirk, 1944). Sirk explica: “*Elegí a Edward Everett Horton para el papel de conde. Todo el mundo me decía que estaba loco, y me presionaron mucho para que le despidiera. pero me negué, y creo que estaba muy bien; tuvo excelentes críticas*”^[2]. Y Jon Halliday al preguntar a Sirk por ese papel, explica refiriéndose a Horton: “*Hay unas declaraciones de él en las que dice que éste es el mejor papel que hizo nunca y que usted es el mejor director con el que trabajó*”^[3]. Para Sirk el actor “*reveló toda la ambigüedad de esa miserable figura, el conde Volsky*”. Sin renunciar a su peculiar gesticulación, Horton profundizó más en su personaje. Esta vez el perfil del aristócrata caprichoso, incapaz de amar de verdad,

iba en serio y el actor desplegó ese talento que se había acostumbrado a administrar en pequeñas y memorables dosis.



Walter Huston

Miguel Marías

A menudo duro o malhumorado, pero capaz de reírse de cualquiera y de disfrutar en las situaciones más apuradas, como buen irlandés, el que hoy conocemos, sobre todo, como el padre de John Huston, Walter Huston (en realidad Houghston) fue durante unos veinte años uno de los actores más prestigiosos del cine americano.

Nacido en Toronto, Canadá, era un célebre y experto actor teatral de 45 años — tras abandonar sus estudios de mecánica— cuando debutó en el cine. No sólo trabajó, desde el comienzo, con los directores más importantes, y sobre todo, se diría, con los emigrantes o de origen europeo —Victor Fleming, George Cukor, D. W. Griffith, Clarence G. Badger, Howard Hawks, Rowland V. Lee, William A. Wellman, Michael Curtiz, William Wyler, Frank Capra, Lewis Milestone, Woody Van Dyke II, Jack Conway, John Cromwell, Gregory La Cava, Richard Boleslavsky, Berthold Viertel, Clarence Brown, Josef von Sternberg, William Dieterle, Jean Renoir, Howard Hughes, René Clair, King Vidor, Joseph L. Mankiewicz, Rouben Mamoulian, Robert

Siodmak, Anthony Mann... algunos de ellos varias veces—, sino que encarnó en más de una ocasión al Presidente de los Estados Unidos, papel que, como se sabe, no está tan al alcance de cualquiera como el cargo en sí: dudo que hubieran dejado que lo fuese en el cine a ninguno de los últimos ocupantes del puesto, salvo John F. Kennedy, y desde luego a Ronald Reagan nunca se lo adscribieron en una película, por falta de categoría (no digamos a Nixon, a quien cualquier *casting director* hubiera asignado papeles de crápula secundario, ni Gerald Ford o Jimmy Carter, que parecían destinados a hacer de padres patosos en comedias sin gracia producidas por Walt Disney). Como otro actor “presidencial” por excelencia, Henry Fonda —en 1939, a las órdenes de John Ford—, Walter Huston encarnó nada menos que a Lincoln en una de las últimas obras de D. W. Griffith, **Abraham Lincoln** (1930), la primera de sus dos magistrales películas sonoras.

Pero Huston padre era tan versátil y “bifronte” que también prestó su cuerpo al Diablo en **El hombre que vendió su alma** (1941) de William Dieterle (buen conocedor en la materia, pues ya como actor de cine mudo, en Alemania, había sido tentado por el Mefistófeles de Emil Jannings en el **Fausto** realizado en 1926 por F. W. Murnau), y muchas veces al americano medio, cazurro y emprendedor, elemental pero honrado, ingenuamente bienintencionado y curiosamente aislacionista, con Frank Capra y William Wyler, en **La locura del dólar** (1932) y **Desengaño** (1936), respectivamente.



El hombre que vendió su alma

En todos sus papeles dejó ver sus raíces irlandesas. Aunque su hijo el director, curiosamente, le precediera en la pantalla —ya en 1928, a los 22 años, hacía sus pinitos de actor, aunque entre 1930 y 1963 no trabajó a las órdenes de otros—, Walter fue, mucho más tarde, el modelo de las truculentas y no tan esporádicas (unas 30) intervenciones como actor de John, quien le consiguió un Oscar con **El tesoro de Sierra Madre** (1948), donde, claro, se comía a Tim Holt, pero también casi a Bogart.

Padre e hijo no hicieron juntos demasiadas películas: compartieron pantalla en la ya mencionada, y Walter tuvo una fugaz pero memorable aparición en la primera que logró dirigir John, **El halcón maltés** (1941), y salió también en **Como ella sola** (1942).



El tesoro de Sierra Madre

A menudo fue tonante y profético, como predicador en **Duelo al sol** (1946) de King Vidor o como Presidente en **El despertar de una nación** (1933), la extrañísima e inasible parábola político-ética de Gregory La Cava. Sin embargo, pueden distinguirse dos etapas en su carrera: en la primera se caracteriza por una extremada sobriedad y contención, compatible incluso con papeles de villano, como el que le dio popularidad en **The Virginian** (1929) de Fleming. En la etapa final, en cambio, sobre todo desde que empezó la Segunda Guerra Mundial —durante la que prestó su voz enérgica y seria a algunos de los documentales propagandísticos de Capra y Litvak—, mostró cierta tendencia al histrionismo, sin duda porque le permitía magnificar pequeños papeles, que eran los que ya, por su edad, le solían dar.



El embrujo de Shanghai

Pero la verdad es que ni en los primeros años, cuando la Paramount le llamó a Hollywood —luego pasó a la Warner— era siempre el protagonista, y no llegó a ser nunca una “estrella”, probablemente por un exceso de modestia que hacía, incluso en las películas en las que era el primer actor, que lo dudásemos, o que tardásemos en darnos cuenta de que el suyo era el personaje principal; nada egocéntrico, pasaba constantemente de protagonista a secundario destacado, de esos que, por breve que sea su papel, no suelen olvidarse.



Duelo al sol

También se anticipó al Henry Fonda de **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*, 1946) de John Ford, haciendo de Wyatt Earp en **Un hombre de paz** (1932) de Edward L. Cahn; encarnó a Pat Garrett en **The Outlaw** (1941) de Hughes y Hawks. Aunque ganó el Oscar al mejor actor secundario por **El tesoro de Sierra Madre**, quizá sus mejores papeles fueran, además del de Lincoln, el alcaide de **The Criminal Code** (1931) de Hawks, el banquero de **La locura del dólar**, el reverendo Davidson de **Rain** (1932) de Milestone, el sorprendente Presidente de La Cava, el *Dodsworth* de Sinclair Lewis —que había interpretado en el teatro y que llevó al cine Wyler en 1936—, su fulgurante aparición y muerte en un momento crucial de **El halcón maltés**, el padre de George M. Cohan (James Cagney) en **Yanki Dandy** (1942) de Curtiz, el embajador americano en la URSS de la extraña y fascinante película prosoviética de la Warner, **Mission to Moscow** (1943, también de Curtiz), el padre de Ava Gardner —y jugador empedernido— de **El gran pecador** (1949) de Siodmak y el terrateniente de **Las furias** (1950) de Mann, aunque probablemente las tres mejores películas en las que intervino fueron **En tinieblas** (1940) de Wellman, **Aguas pantanosas** (1941) de Renoir y **El embrujo de Shanghai** (1941) de Sternberg.



Of Human Hearts

Era un actor muy moderno en los años 30: su sobriedad contrastaba gratamente con la teatralidad de otros intérpretes importados de Broadway al comienzo del sonoro, luego se hizo un clásico intérprete de reparto, menos original aunque maestro de la composición y capacitado para hacer cualquier papel.



Elsa Lanchester

La novia del monstruo

Diego Galán

Elsa Lanchester fue una de esas actrices que pasan por las películas de nuestra vida sin suscitar una leyenda. Como tantas otras grandes intérpretes secundarias, ha sido reconocida y querida en sus apariciones, pero para muchos, no ha logrado identificar su nombre, ni relacionarlo con esa admirada y familiar imagen de la pantalla.

Hay que citar de inmediato su genial creación de la novia del monstruo Frankenstein para recordar a Elsa Lanchester en toda su grandeza. Sin duda, es el personaje más conocido de toda su carrera cinematográfica. Con su largo cuello y su mirada de loca; con aquellos inquietantes gestos mecánicos con que se estremecía; con aquel peinado de rayos de luz que alargaban unas facciones que resultaban aterradoras en el maquillaje, y con aquel grito espeluznante con que contemplaba por vez primera al marido al que estaba destinada, Elsa Lanchester marcó, en escasos

minutos, una de las más brillantes páginas del cine de terror.

El director de **La novia de Frankenstein** (1935), James Whale, pensaba que la bella y aparentemente inocente autora del libro, Mary Shelley, debía haberse sentido motivada por misteriosas fuerzas psíquicas para escribir un relato tan aterrador como el de Frankenstein. Y decidió que Elsa Lanchester interpretara a las dos mujeres: a la escritora, cuando ésta aparecía en el prólogo del film, y a la fabricada y monstruosa novia de Frankenstein, para subrayar así ese enigmático paralelismo. Un acierto que no pasó desapercibido, y que incluso fue, y sigue siendo motivo de intensas polémicas.

En el breve personaje de Mary Shelley, Elsa Lanchester no obtuvo la misma popularidad que con el de novia del monstruo, pero pudo mostrar que su talento interpretativo no dependía sólo del maquillaje con el que Jack Pierce le había ayudado a crear su inolvidable y espantoso personaje. Ella era, por lo tanto, una actriz, y una buena actriz.

Fundamentalmente de teatro, al que dedicó la mayor parte de su trabajo. Eso ayuda ahora poco a recordarla entre el firmamento de Hollywood. Su aspecto extravagante y escasamente bello según los criterios de la época, le relegó en el cine a la composición de tipos característicos, lo que limitó sus posibilidades laborales a la comedia y al cine de terror, y siempre, claro está, en papeles secundarios.

En el teatro, en cambio, su actividad fue más constante y fértil y no sólo como actriz, sino también como bailarina e intérprete de variedades y de espectáculos unipersonales. Ya desde niña, Elsa Lanchester asombró con su capacidad para la danza, y nada menos que del talento de Isadora Duncan tomó sus primeras clases.

A los dieciséis años se inició como meritoria, y poco después, ya como animadora y cantante, en *night clubs* y teatros de revista donde obtuvo su primer gran éxito interpretando la divertida canción “Yo he bailado con el hombre que bailó con la chica que bailó con el príncipe de Gales”, con tal ironía y gracejo que rápidamente hicieron de su versión la favorita del público.



La novia de Frankenstein

En sus primeros años, Elsa Lanchester estuvo muy influida por el tesón y el fuerte carácter de su madre, una culta e intrépida socialista (que incluso trabajó como secretaria personal de la hija de Karl Marx), y que protagonizó uno de los escándalos mayores de la sociedad inglesa de finales de siglo al negarse a contraer matrimonio legal con el hombre con quien vivía. Encierros en internados y hasta aparatosos raptos de la novia, no debilitaron la firme voluntad de la señora Lanchester, que se mantuvo fiel en sus convicciones, y logró vivir en libertad con James Sullivan, un obrero hijo de un policía irlandés, a quien amaba y con quien fue feliz. Compartía con él las mismas inquietudes sociales, y juntos se vincularon a movimientos y reclamaciones de las que no siempre salieron bien parados. Sus hijos se sensibilizaron desde niños con estas cuestiones. Elsa (la segunda del matrimonio), quizá era la que menos se definía políticamente pero no por ello dejó de valorar la necesidad de decidir por uno mismo y de respetar a los otros. Al contrario, a lo largo de su vida tendría ocasión de ponerlo en pie, tal como su madre había hecho.

En alguna de sus modestas películas británicas, aún mudas, coincidió con uno de los más brillantes y prometedores jóvenes actores del momento, Charles Laughton, con quien rápidamente coincidió en gustos y pareceres. Unieron sus vidas casi sin darse cuenta, aunque lejos de la idea de contraer matrimonio, a la que Laughton

tampoco parecía muy inclinado. Elsa prolongaba de esta forma los principios maternos: el amor no podía estar medido por leyes y legajos. Pero al quedar embarazada, se replantearon su situación. Y tras un aborto provocado, convinieron en casarse y no provocar nuevos escándalos en la siempre conservadora Gran Bretaña. Corría 1929.



Testigo de cargo

Fue después del matrimonio cuando Elsa supo de la homosexualidad de Charles Laughton a través de un oscuro incidente con un joven prostituto, que nunca fue aclarado plenamente. A Elsa, sin embargo, no le pareció grave ni relevante la nueva situación. Se acomodó a ella, y continuó compartiendo felizmente su vida con el hombre al que quería y admiraba. Sólo después de la muerte de Laughton en 1962, publicó en su autobiografía (*Elsa Lanchester, Herself*. St. Martin Press, New York, 1983) los detalles de aquella relación, sin juegos morbosos ni amarillistas, sino con un serio respeto por todos.

Pero en ese libro se descubre algo más que algunos aspectos de sus relaciones sexuales: cómo Elsa Lanchester fue en todo momento “la segunda” del matrimonio, es decir, cómo adaptaba modestamente sus oportunidades laborales a las del marido.

Mientras Charles Laughton triunfaba en el teatro y en el cine, y era reclamado por Hollywood, la esposa le acompañaba y le cuidaba, sin preocuparle debilitar por ello su propia carrera. Cuando viajaron a Estados Unidos sólo lo hizo en calidad de esposa, pero fue allí, sin embargo, donde encontró su propia oportunidad, muy concretamente en la ya citada y mítica **La novia de Frankenstein**.

Charles y ella habían actuado juntos en algunas películas británicas, destacando **La vida privada de Enrique VIII** (Alexander Korda, 1933) donde Elsa interpretaba a Anne de Cleves, “la mujer más fea del rey”, **Rembrandt** (Alexander Korda, 1936), y **Bandera amarilla** (Erich Pommer, 1938). Juntos volvieron a hacerlo igualmente en Hollywood: **El hijo de la furia** (John Cromwell, 1941), **Seis destinos** (Julien Duvivier, 1942), y muy en especial **Testigo de cargo** (Billy Wilder, 1957), en la que el duelo interpretativo entre ambos alcanzó cotas fascinantes, y supuso para Eisa Lanchester una nominación al Oscar.



La escalera de caracol

En sus frecuentes regresos a Londres, actuaban igualmente en los escenarios, especialmente en la compañía del Old Vic. Laughton recibía siempre los mejores personajes, y naturalmente las mejores críticas. Así lo cuenta al menos la propia Lanchester (tanto en la citada autobiografía como en una serie de artículos

periodísticos recopilados luego en un libro, *Charles and I*, editado en 1939) con una actitud extraordinariamente modesta. Sólo se atreve a felicitarse con entusiasmo por su encarnación de Peter Pan (Laughton fue el capitán Hook), quizás porque fue ella quien, contra la errónea opinión de muchos, se empeñó en llevar al teatro el difícil y maravilloso cuento del niño que no crece.

Aunque tampoco duda en felicitarse por su *show* personal *Elsa Lanchester, Herself* en el que, dirigida por Laughton, dio de sí sus mejores registros interpretativos, su capacidad para la comedia y lo burlesco. Al obtener la nacionalidad americana en 1950, sus frecuentes apariciones en televisión retomaron muchos y buenos fragmentos de esas actuaciones personales. En ocasiones, Charles Laughton también actuaba junto a ella, y juntos componían, según se dijo, una de las parejas más delirantes de la televisión, a través de la cual la sobriedad y el cinismo inglés hacían juego con su recién incorporada “vulgaridad” americana. Desgraciadamente parece que no quedan testimonios de aquellos éxitos y, en cualquier caso, no están a nuestro alcance.

Para conocer y admirar a Elsa Lanchester hay que remitirse a sus interpretaciones cinematográficas, descubriéndola en su perenne actitud modesta, en su brillante sentido del humor. En el **David Copperfield**, de George Cukor (1935), su primer trabajo en Hollywood; en **El fantasma va al Oeste** (1935) de la mano de René Clair; en **La escalera de caracol** (Robert Siodmak 1945); en **El reloj asesino** (John Farrow, 1947); en **Hablan las campanas** (Henry Koster, 1949); en **El inspector de hierro** (Lewis Milestone, 1952)...

O en aquella perversa madrastra de Cenicienta en **La zapatilla de cristal** (Charles Walters, 1954); o en la enloquecida maga de **Me enamoré de una bruja** (Richard Quine, 1958); o en la disparatada criada de **El hotel de la luna de miel** (Henry Levin, 1964)...

En todas esas películas, Elsa Lanchester dejó una fuerte huella de su curiosa personalidad. Profesional eficaz, artista callada y sensible, humorista corrosiva, monstruo feroz, esposa tierna... Precisamente, como queda dicho, en su matrimonio con Laughton, Elsa desarrolló lo mejor de su vida privada, por ella misma dicho y escrito. A pesar de las dificultades de los últimos años, cuando Laughton, antes de sentirse amenazado por la enfermedad que le llevaría a la muerte, perdió el pudor con que hasta entonces había mantenido sus relaciones homosexuales, haciendo que Elsa compartiera la presencia de sus amantes masculinos, o prefiriéndolos ante todos. Puede incluso que la enfermedad trastornara su mente y que el gordinflón amable descubriera aspectos más duros y sórdidos de su personalidad.

Elsa le acompañó y le quiso hasta el final. Ya sola, siguió feliz sintiéndose viva, y escribiendo su autobiografía, que son más unas memorias de Laughton que unas memorias propias. De sí misma, al final del libro, sólo dice con alegría eso, que se sentía viva. Pero a sus ochenta y cinco años, en 1987, también murió, dejando de su paso por el mundo una sucesión de entrañables personajes secundarios, el impacto

inolvidable de aquella mujer monstruo creada para amar a otro monstruo y, quizás como complemento en la vida real, su apasionada convivencia con el genio de Charles Laughton.



Angela Lansbury

Un sabueso con cara de pequinés

Esteve Riambau

Encasillada por un físico poco apto para el *glamour*, demasiado joven para los papeles que habitualmente ha representado y excesivamente polifacética para consagrarse definitivamente en cualquiera de los medios en los que ha trabajado: el cine, el teatro y la televisión. Éstas podrían ser algunas de las razones por las cuales Angela Lansbury ha interpretado docenas de papeles secundarios durante buena parte de su carrera, por lo menos cinematográfica, sin conseguir llegar a lo más alto del firmamento del *star system*. Aunque quizá estas características no difieran en exceso de las que habitualmente configuran esa categoría tan especial de actores cuya sorda labor se paga con la renuncia al estrellato, pero que resulta imprescindible para el éxito de toda película.

Aunque el tiempo ha conseguido consolidar su reputación profesional, la trayectoria de Angela Lansbury se ha movido siempre entre dos aguas: a caballo entre

Europa y América, entre el cine y el teatro, la pantalla grande y la pequeña, las reconstrucciones de época o personajes contemporáneos. Nieta del político George Lansbury e hija de la actriz Moyna MacGill, nació en Londres el 16 de octubre de 1925. Ya durante su infancia sintió una vocación artística como estudiante de piano en la Webber-Douglas School of Singing and Dramatic Art, que después abandonaría. Como el personaje que después interpretaría en **La bruja novata** (Robert Stevenson, 1971), se vio amenazada por la posible invasión nazi de su país, pero al no disponer de escobas voladoras tuvo que ser evacuada, en compañía de su madre y otros trescientos niños, en un barco que la llevó a los Estados Unidos.

Tenía dieciséis años cuando desembarcó en Nueva York y su primer agente artístico le consiguió seis semanas de actuaciones en una sala de fiestas de Montreal. También cursó estudios dramáticos en la Feagin School de la ciudad de los rascacielos, pero su madre la reclamó junto a ella en Hollywood con vagas ofertas de trabajo. A su llegada a Los Angeles se vio obligada a trabajar en la sección de perfumería de unos grandes almacenes pero, poco después, acudió a unas pruebas de la Metro Goldwyn Mayer y consiguió un papel que determinaría buena parte de su trayectoria posterior. Cuando George Cukor la vio entre las candidatas para el reparto de **Luz que agoniza** (George Cukor, 1944) le dijo que era demasiado joven, pero gracias a la versatilidad de su rostro y a los efectos del maquillaje, Angela Lansbury se hizo con el papel de la criada cotilla que mantiene perfectamente informado a Charles Boyer acerca de las andanzas de Ingrid Bergman.



Fue su primera aparición ante las cámaras y también su primera nominación al Oscar a la mejor actriz secundaria. Ingrid Bergman se llevó la estatuilla a la mejor protagonista, pero la joven debutante podía darse por más que satisfecha con esa distinción y una digna derrota de su candidatura en manos de la veterana Ethel Barrymore por **Un corazón en peligro** (*None But the Lonely Heart*, 1944), película realizada por Clifford Odets. Tío Oscar volvió a rondar las vitrinas de Angela Lansbury cuando su compañera de reparto en **National Velvet** (Clarence Brown, 1944), Anne Revere, fue designada como mejor actriz secundaria y ella misma volvió a aspirar a ese galardón un año más tarde por su papel en **El retrato de Dorian Gray** (Albert Lewin, 1945). Pero su sensible interpretación de la joven que interpreta la canción “Little Yellow Bird” tampoco sedujo a los miembros de la Academia y su carrera empezó a no progresar con la debida rapidez.



Los tres mosqueteros

Su contrato con la firma del león le permitió frecuentar repartos protagonizados por las grandes estrellas de la casa —Esther Williams en **The Hoodlum Saint** (Norman Taurog, 1946), Walter Pidgeon y Deborah Kerr en **If Winter Comes** (Victor Saville, 1947) o Spencer Tracy y Katharine Hepburn en **State of the Union** (1948), de Frank Capra—, pero ella siempre aparecía como la tercera en discordia. Ni los atributos reales que lucía en **Los tres mosqueteros** (George Sidney, 1948) ni los majestuosos oropeles con los que seducía a Victor Mature en **Sansón y Dalila** (Cecil B. DeMille, 1949) consiguieron aumentar su cotización durante una época, la persecución maccarthysta, durante la cual tuvo que plegarse a alegatos antisoviéticos como **El Danubio rojo** (George Sidney, 1949) o intervenir en **Mutiny** (Edward Dmytryk, 1952), la película que supuso la reintegración a la industria de su realizador, tras su delación de antiguos camaradas ante el Comité de Actividades Antiamericanas.

La coincidencia con su madre en el reparto de **Kind Lady** (John Sturges, 1951) puso una nota familiar en la trayectoria de una actriz cuyo primer matrimonio con el actor Richard Cromwell apenas duró nueve meses. Más afortunadas fueron sus segundas nupcias con Peter Pullen Shaw, un ejecutivo de la MGM, en 1949. Hollywood, sin embargo, había iniciado su declive, y la de los cincuenta no fue,

precisamente, una década boyante para la trayectoria de la actriz, quizá con la excepción de su presencia en **El largo y cálido verano** (1958), bajo la sombra de Orson Welles y a las órdenes de Martin Ritt, o en **Mamá nos complica la vida** (1958) de Vincente Minnelli.

Sin abandonar sus vinculaciones con Hollywood, Angela Lansbury abrió en 1957 una nueva página de su trayectoria artística en los escenarios de Broadway. Se anticipó en un año a la versión que Tony Richardson realizó para la pantalla del desgarrado drama de Shelagh Delaney *Un sabor a miel*, pero triunfó plenamente con su interpretación de la comedia musical *Mame* (1966), donde desarrollaría una vez más su aptitud para interpretar papeles de edad muy superior a la suya. En sus apariciones en la pantalla durante los sesenta, Angela Lansbury se especializó en papeles matriarcales a menudo posesivos y en algunas ocasiones profundamente desagradables.

En **Su propio infierno** (John Frankenheimer, 1962) formaba pareja con Karl Malden en el papel de padres de Brandon de Wilde y Warren Beatty, pero el propio John Frankenheimer le ofreció una nueva oportunidad para ser nominada al Oscar. En la realidad era apenas tres años mayor que Laurence Harvey, pero en **El mensajero del miedo** (John Frankenheimer, 1962) encarnaba de forma convincente el papel de una madre posesiva que, en acto de servicio como espía de la Unión Soviética, robotiza a su propio hijo para que asesine al presidente de los Estados Unidos. La Academia volvió a negarle la estatuilla, pero ella insistió con otros papeles maternos —**El irresistible Henry Orient** (George Roy Hill, 1964)— o de mujeres en edad ya proveya: **Moll Flanders** (Terence Young, 1965) o **Harlow, la rubia platino** (Gordon Douglas, 1965).

La bruja novata (Robert Stevenson, 1971), uno de sus escasos papeles protagonistas, supuso su entrada en el mundo de la fantasía que la Walt Disney recuperaría algunos años más tarde cuando la actriz prestó su voz para que la tetera de **La bella y la bestia** (Gary Trousdale y Kirk Wise, 1991) interpretara la memorable canción “Be Our Guest”. Tras aquel film se abre, no obstante, un paréntesis de siete años en la filmografía de la actriz. Los adictos a la pequeña pantalla no perdieron su pista y Broadway la consagró, con *Gipsy* (1975), como una de las grandes estrellas del musical. Hollywood, sin embargo, seguía volviéndole la espalda, y para ella representó un golpe muy duro el hecho de que fuese Lucille Ball la actriz elegida para protagonizar la versión cinematográfica de *Mame*. También su vida privada atravesó, durante este período, un profundo declive, en el que coincidió el incendio accidental de su casa en Malibu, con el descubrimiento de la drogadicción de sus dos hijos en pleno período de la contestación *hippie*.



Sansón y Dalila

Angela Lansbury trasladó entonces a la realidad la vocación materna que había ejercido en la pantalla y se trasladó a Irlanda con toda su familia. Su regreso al cine no se produjo hasta 1978 pero, afortunadamente, los espectadores de **Muerte en el Nilo** (John Guillermin, 1978) pudieron redescubrir a una gran actriz capaz de dar vida a una vetusta *vamp* cubierta por exóticos turbantes. Poco después reforzó la evocación de sus orígenes británicos —se había nacionalizado norteamericana en 1951— cuando intervino en **La dama del expreso** (Anthony Page, 1979), *remake* de **Alarma en el expreso** (*The Lady Vanishes*; Alfred Hitchcock, 1938), y siguió manteniendo excelentes relaciones con Broadway, ya directamente sobre los escenarios con *Sweeney Todd* (1979), de Stephen Sondheim, ya en su adaptación literal a la pantalla como en el caso de **The Pirates of Penzance** (Wilford Leach, 1983).



El largo y cálido verano

Neil Jordan la convirtió en la perfecta abuelita de **En compañía de lobos** (1984), su pérfida versión del cuento de la Caperucita Roja, pero aquel mismo año la actriz obtuvo un tardío pero merecido reconocimiento popular a través de la pantalla. Su contacto con el mundo de Agatha Christie le llevó hasta el personaje de la detective Miss Marple, que ella actualizó y americanizó hasta convertirla en la célebre Jessica Fletcher de **Se ha escrito un crimen**. Angela Lansbury' ha convivido durante casi una década con esta serie televisiva realizada en familia, ya que el impulsor es su marido, sus hijos David y Anthony son, respectivamente, el director ejecutivo y el realizador, mientras su hermano Bruce es el guionista y coproductor.

Hay quien ha escrito que el relativo fracaso de la carrera cinematográfica de Angela Lansbury se debe a su cara de pequinés. Paradójicamente, el gran éxito de su trayectoria artística le ha llegado a través de un papel de sabueso convenientemente humanizado a medida de la demanda del gran público.



Peter Lorre

“P” de pajarita

Juan Antonio Molina Foix

Cuenta Alfred Hitchcock, que congenió bastante con Peter Lorre (con el que compartía su humor negro y su afición a contar chistes verdes y gastar bromas pesadas), que el actor centroeuropeo era conocido en la profesión como el “abrigo ambulante”, por la enorme talla de la prenda que cubría casi por completo su diminuto cuerpo. Uno de sus abrigos hasta el suelo, con su cabecita sobresaliendo a duras penas por encima de un abultado cuello de pieles, aparece en **Las manos de Orlac** (Karl Freund, 1935), única de sus películas que saca partido a esa supuesta manía del actor.

La nota de distinción que sí caracteriza a Lorre y se repite en la práctica totalidad de sus apariciones en la pantalla es el corbatín o corbata de lazo, popularmente conocida como pajarita. Las hay de todos los tipos en su filmografía: desde el típico lazo negro que ya salía en **M, el vampiro de Düsseldorf** (Fritz Lang, 1931), pero que inmortalizaría en **Casablanca** (Michael Curtiz, 1942), siendo luego el más asiduamente utilizado —variante de color claro en **La burla del diablo** (John

Huston, 1953)—, hasta el estampado de lunares que luce en **El halcón maltés** (John Huston, 1941), por no citar los modelos a cuadros de **Soga de arena** (William Dieterle, 1949) o **Peligros de juventud** (Irving Pichel, 1950), ni los lazos con caídas de **The Boggie Man Will Get You** (Lew Landers, 1942) o **La comedia de los terrores** (Jacques Tourneur, 1963).

Esa pulcritud en el vestido, ese atildamiento algo afeminado que acentuaría en sus extravagantes papeles de aventurero equívoco, servía de contrapunto al innegable desasosiego inherente a este actor rechoncho y achaparrado, de ojos saltones y párpados caídos, peculiar tono de voz y talante melancólico, que saltó a la fama encarnando al patético y repulsivo asesino de niñas de **M, el vampiro de Düsseldorf**. Otra inicial que también podría definirle a la perfección, ya que el citado film marcaría el resto de su carrera con su inolvidable creación del sufrido y pulcro psicópata, tan inquietante como digno de lástima, elementos que en lo sucesivo combinará en diferentes dosis y con resultados bien dispares en casi todas sus películas.



M, el vampiro de Düsseldorf

No fue fácil el camino que condujo a este actor (de verdadero nombre Lazio Löwenstein), nacido en una pequeña aldea de los Cárpatos (en la actual Eslovaquia),

hasta su consagración con Fritz Lang, que le abrió las puertas del cine alemán, después del inglés y finalmente lo llevó a Hollywood. Tras pasar su infancia en Viena, a los veinte años se inició en el teatro, experiencia que proseguiría en Breslau, Zürich y finalmente Berlín, donde Lang le descubriría actuando en el Teatro del Pueblo de Brecht. Con **M, el vampiro de Düsseldorf** iniciaría su aplaudida serie de psicópatas y neuróticos de siniestro rostro aniñado, más melindrosos que resueltos, y con modales de burgués bienpensante, incapaz aparentemente de matar ni una mosca.

Tanto por su físico como por su idiosincrasia, Lorre parecía predestinado a los personajes culpables y atormentados de Dostoyevski o mejor aún de Kafka (¡Qué gran Gregorio Samsa se ha perdido el cine!). Pero sólo tuvo la oportunidad de interpretar al estudiante Raskolnikov, nada más llegar a Hollywood. Aunque era un gran acierto de cara a su lanzamiento en el cine americano, y pese a que la dirigió Josef von Sternberg, **Crimen y castigo** (1935) resultó un fiasco completo, no fue más que una adaptación banal y edulcorada con vistas exclusivamente al lucimiento del actor. Mucho después se resarciría escribiendo, dirigiendo y protagonizando un film en Alemania, **Der Verlorene** (1950), en el que adaptó ingeniosamente el mundo del escritor ruso a la estética del expresionismo alemán.

Otros maníacos le tocarían en suerte más adelante, aunque con desigual fortuna. Como el melifluo asesino de mujeres de **Stranger on the Third Floor** (Boris Ingster, 1940), o el taciturno aficionado a las ciencias ocultas de **The Beast with Five Fingers** (1946), que organiza un diabólico plan (centrado en una traviesa y malintencionada mano amputada que campa por sus respetos y hasta se permite tocar al piano la chacona de Bach) para poder seguir disponiendo de la nutrida biblioteca del tullido pianista del que él era secretario particular. Mas las necesidades de diversificar su carrera le apartaron pronto de esos papeles de desequilibrado vulnerable, más víctima que culpable, para meterlo de lleno en el grupo de los malvados sin paliativos. Hitchcock fue el primero que vislumbró esa faceta suya al confiarle dos villanos con envidia: el cortés pero implacable secuestrador de **El hombre que sabía demasiado** (1934) (versión inglesa) y el nefario, aunque bromista, asesino a sueldo mexicano (de pelo rizado y bigote a lo Pancho Villa) de **El agente secreto** (1936), que pomposamente se hace llamar General Pompilio Moctezuma de la Villa.



El halcón maltés

Sin embargo su *tour de force*, por el que se ganó un lugar privilegiado en el panteón de los genios del mal, fue su interpretación en **Las manos de Orlac** del doctor Gogol, un reputado cirujano de cráneo completamente rapado, que ha dedicado toda su vida a curar niños deformes y soldados mutilados, y cuya desbordada pasión (de raíz fetichista) por una actriz del *Théâtre des Horreurs* le convierte en un alucinado monstruo de crueldad y sadismo. Llevado por su *amour fou*, Gogol no sólo injerta las manos de un asesino (recién ejecutado en la guillotina) al pianista con el que está casado la mujer que ama (mutilado en un accidente de tren), sino que trata de hacer creer a éste que los impulsos homicidas del donante perviven en los miembros amputados, cargándole una serie de asesinatos que en realidad comete él, siguiendo un diabólico plan que incluye una fantasmal aparición del verdadero propietario de las manos, exigiendo que se las devuelvan. “*Sus manos fueron una vez mías Sí, me cortaron la cabeza; pero el doctor Gogol me la volvió a poner*”, le dice el supuesto resucitado, quitándose la capa para mostrarle un cuello artificial, formado por un pesado arnés metálico con correas de cuero que sujeta la cabeza al resto del cuerpo, en una escena que nadie que haya visto el film podrá nunca olvidar.



Las manos de Orlac

Su galería de villanos incluye de todo: desde siniestros torturadores como el sádico guardián de **Island of Doomed Men** (Charles T. Barton, 1940), que azota a sus prisioneros vestido impecablemente de blanco mientras escucha nocturnos de Chopin, el porfiado sargento alemán de **The Cross of Lorraine** (Tay Garnett, 1943), o el taimado verdugo japonés que utiliza una red de anzuelos como parte de sus técnicas de convicción en **Invisible Agent** (Edwin L. Marin, 1942), hasta el mismísimo Nerón —que interpreta un tanto groseramente en **The Story of Mankind** (Irwin Allen, 1957)—, pasando por los intrigantes espías de medio pelo de **All Through the Night** (Vincent Sherman, 1942), **Background to Danger** (Raoul Walsh, 1943), **The Mask of Dimitrios** (Jean Negulesco, 1944) y **Confidential Agent** (Herman Shumlin, 1945), o los hampones, más bien despreciables, de **Three Strangers** (Jean Negulesco, 1946), **Ángel negro** (Roy William Neill, 1946), **Acosados** (Arthur Ripley, 1946) y la mítica **El halcón maltés**.

Con **Casablanca** inició Lorre un nuevo derrotero en su carrera dando vida a una serie de aventureros internacionales, por lo general apátridas, que lucen invariablemente el consabido esmoquin con satinados reflejos de solapa, conspirando

sin cesar en un mundo revuelto del que pretenden sacar provecho. Su imperfecta pronunciación del inglés le convertía en candidato perfecto para caracterizar a esos desesperados y equívocos refugiados a la caza del pasaporte que les pudiese librar de su confortable infierno, como el pusilánime Ugarte de la citada **Casablanca**, papel casi calcado en **The Conspirators** (Jean Negulesco, 1944) con sólo sustituir la ciudad marroquí por Lisboa. En ambas películas Lorre formó una chocante pareja con el obeso Sydney Greenstreet, con el que ya había coincidido en **El halcón maltés**. La orondez, sentido del humor e impavidez de Greenstreet contrastaban con la insignificancia, vulnerabilidad y tics de Lorre, convirtiéndose la pareja en tan sólo seis años y nueve películas en una especie de Laurel y Hardy de la intriga internacional.



Arsénico por compasión

Esa misma dificultad lingüística le predispondría también a representar toda suerte de extranjeros, no sólo centroeuropeos. Casi nadie puede presumir como él de haber interpretado tal variedad de nacionalidades: ruso en **Crimen y castigo**, **Background to Danger** o **La bella de Moscú** (Rouben Mamoulian, 1957), húngaro en **The Face Behind the Mask** (Robert Florey, 1941), alemán en **M, el vampiro de Dusseldorf**, **Hotel Berlin** (Peter Godfrey, 1945) o **The Cross of Lorraine**, belga en

Congo Crossing (Joseph Pevney, 1956), austríaco en **La ninfa constante** (Edmund Goulding, 1943), francés en **Strange Cargo** (Frank Borzage, 1940) o **Pasaje para Marsella** (Michael Curtiz, 1944), y, adentrándose ya en lo exótico, árabe en **Casbah** (John Berry, 1948) o **Cinco semanas en globo** (Irwin Allen, 1962), mexicano en **Agente secreto**, sudamericano en **Casablanca**, balcánico en **El halcón maltés**, chino en **They Met in Bombay** (Clarence Brown, 1941) y japonés en la larga serie de Mr. Moto.



Casablanca

Curiosamente dos de estos personajes extravagantes le darían celebridad mundial. Por un lado, el afectado y servil Joel Cairo, de **El halcón maltés**, de cabellos rizados y brillantes, siempre repeinado y perfumado, y provisto en todo momento de guantes blancos y bastón. Del otro, el perspicaz y críptico detective japonés Mr. Moto, de razonamientos impecables y disfraces imprevisibles, que siente debilidad por el *jiu-jitsu*, el camuflaje y las intrigas desvergonzadas, réplica del chino Charlie Chan que interpretara Warner Oland y antecedente del también chino Mr. Wong, encarnado en la pantalla por Boris Karloff. Mas esta imprevista incursión al otro lado de la ley sería pasajera. Ni el compasivo detective Victoriano de **The Verdict** (Don Siegel, 1946), ni el apacible inspector argelino (con fez incluido) de **Casbah**, ni el ridículo policía con

entorchados de **Congo Crossing**, ni el resignado detective de **Peligros de juventud**, pueden hacer olvidar a sus grandes personajes, oprimidos y despendolados a la vez, abrumados y sombríos, de rictus amargo, responsables en su mayor parte del puesto destacado que hoy ostenta en la historia del cine.



El cuervo

Con el paso de los años cada vez le fue más difícil encontrar papeles a su medida, y tuvo que conformarse con participar como simple comparsa o figurante, incorporando una serie de tipos episódicos, más bien simpáticos: científico en **20.000 leguas de viaje submarino** (Richard Fleischer, 1954) y **Viaje al fondo del mar** (Irwin Allen, 1961), director de cine en **The Buster Keaton Story** (Sidney Sheldon, 1957), *clown* en **El gran circo** (Joseph M. Newman, 1959), chófer en **Scent of Mystery** (Jack Cardiff, 1959), ejecutivo en **Jerry Calamidad** (Jerry Lewis, 1964)... Lo peor fue que muchas veces tuvo incluso que autoparodiarse, aunque hay que reconocer que salió bien del trance, decantándose sin miedo por lo grotesco. Su mirada bovina y sus ojos abultados, dentro de un rostro cada vez más abotargado, con los años dieron lugar a una feliz expresión (por lo menos entre cinéfilos): “quedarse Peter Lorre”, como sinónimo de sorpresa y desconcierto. Y amplias dosis de ambas cosas pueden degustarse en sus últimas apariciones bufonescas. Lo que empezó en

Arsénico por compasión (Frank Capra, 1944) como una risueña burla de sus doctores malévolos e inquietantes, desembocó en el paroxismo de humor macabro destilado en películas como **Historias de terror** (Roger Gorman, 1962), **El cuervo** (Roger Corman, 1963) y **La comedia de los terrores** (Jacques Tourneur, 1963), compartiendo honores estelares con otros dos magos del cine de terror Karloff y Price (recuerden su duelo con este último... catando vino, en el episodio "El gato negro" de su primer film con Corman). Mención aparte merece el comisario soviético que interpreta en **La bella de Moscú**, donde el actor rompe todos sus esquemas hasta el punto que se permite bailar (a su manera) en dos memorables números musicales ("Too Bad" y "Siberia"), tomándose a chacota a sí mismo, por lo menos tanto como a los sacrosantos dogmas del marxismo.



Agnes Moorehead

Jesús Angulo

Debutar en el cine a los treinta y cinco años en un papel secundario que se desarrolla en una sola secuencia de menos de cuatro minutos, a su vez una de las primeras del film en cuestión, con lo que esto lleva consigo de desventaja frente a la frágil memoria del espectador, no parece en sí mismo un comienzo fulgurante. Sin embargo, unas cuantas matizaciones dan la vuelta de inmediato a tanto aparente inconveniente. Para empezar, el film no es otro que **Ciudadano Kane** (1941). Su realizador, nada menos que Orson Welles. Y la breve secuencia, un alarde interpretativo de la protagonista de ese debut: Agnes Moorehead. Por otro lado, Moorehead (que había nacido en Clinton, Massachussets, en 1906) no era una recién llegada a la profesión de actriz. La primera vez que se asomó a un escenario contaba con tan sólo once años y por aquel entonces ya arrastraba una dilatada carrera teatral, que había desembocado en su incorporación al Mercury Theatre, la compañía del

propio Welles. Pero volviendo a aquella secuencia de **Ciudadano Kane**, además, en ella se producía algo que a lo largo de su carrera sería bastante habitual: su papel era breve, pero su protagonismo en ella absoluto. En la piel de Mary Kane mantenía un duelo interpretativo con su compañero del Mercury George Coulouris, anticipando ya uno de esos personajes bruscos y afilados que harían de ella una de las secundarias de más fuerte carácter del cine norteamericano. Se trata prácticamente de un plano secuencia, muy en la línea de las preferencias en cuanto a puesta en escena de su realizador, con tan sólo dos cortes que se reabren con sendos primeros planos de la actriz, tomados con un no menos característicamente wellesiano gran angular. Mary Kane es la dueña y señora de una escena en la que decide, en una recreación más cercana a la de una decimonónica institutriz inglesa que a la de una madre, cuáles han de ser la formación y el futuro de su pequeño Charles Foster. La importancia capital de esta secuencia queda marcada por su último plano, fijo sobre una palabra grabada en el trineo con el que juega el futuro ciudadano Kane: Rosebud.



Ciudadano Kane

Se dice, y es más que probable, que Welles basó el reparto de su primera película en sus compañeros del Mercury porque temía que un elenco de actores experimentados podría ser problemático para un principiante, y joven, realizador. Lo

cierto es que la fórmula resultó y varios de los actores de aquélla volvieron a estar presentes en su segunda película, **El cuarto mandamiento** (1942). Es el caso no sólo de Agnes Moorehead, sino también de Joseph Cotten, Ray Collins, Erskine Sanford y el propio Welles, aunque en la segunda el papel de éste se limite al de un invisible narrador. Lo cierto es que la interpretación de Moorehead en **El cuarto mandamiento** es, sin ninguna duda, la más memorable de cuantas realizó a lo largo de su carrera cinematográfica. Hay personajes cuya interpretación por cualquier otro actor, o en este caso actriz, nos parece impensable una vez retenida para siempre en nuestra retina determinada recreación. Un caso claro es el de Mrs. Danvers, la odiosa ama de llaves de **Rebeca** (*Rebecca*, 1940), de Hitchcock, interpretada de forma insuperable por Judith Anderson (aunque, ¿por qué se me habrá ocurrido este ejemplo?, porque, si lo pienso, no resulta ninguna insensatez pensar que ese papel hubiera supuesto un debut fulminante en las pantallas para Agnes, actriz esculpida física y temperamentalmente para un personaje como aquél). No menos fijado para siempre al nombre de la actriz que lo interpretó está el personaje de la tía Fanny, la frustrada solterona desesperanzadamente enamorada de Eugene Morgan (Joseph Cotten), pero siempre a la sombra de su cuñada Isabel Amberson (Dolores Costello, la viuda de John Barrymore, rescatada por Welles del olvido en el que la había instalado la llegada del sonoro), objeto de los durante tantos años reprimidos deseos de Eugene. El tío Jack (Ray Collins) la describe certeramente ante el insufrible George Minafer (Tim Holt): *“Ser sólo la tía Fanny no es tan agradable como podría parecer. No sé que Fanny haya tenido ninguna ilusión excepto sus sentimientos por Eugene”*. Sin embargo Moorehead bascula en su interpretación desde esa apariencia callada y resignada hasta la intrigante y despechada Fanny, que siembra la cizaña en el arrogante cerebro de su sobrino George en la magistral secuencia de la escalera, destrozando para siempre la última oportunidad de Eugene e Isabel. Su áspera silueta, su rostro sombrío, su nariz afilada, su mirada inescrutable la convierten en la más poderosa presencia de un film tan inclasificable como maldito (por orden de los productores le fueron arrancados en la mesa de montaje nada menos que cuarenta y cinco minutos). En la secuencia final (lejos de la que Welles había decidido en principio) la amargada Fanny se ve obligada a escuchar de labios de Eugene su declaración de amor hacia Isabel. Los sucesivos primeros planos de su rostro muestran, a base de leves pero significativas transformaciones gestuales, la frustración, el dolor ya habitualmente reprimido, la definitiva desesperanza, la amargura, la contención del llanto, que culminan en una suave sonrisa indefinible. Por esta interpretación obtuvo la primera de sus cuatro nominaciones al Oscar, aunque por ninguna de ellas recibió el premio de la Academia. No sería ésta su última colaboración cinematográfica con Welles, puesto que, paralelamente a ella, interpretó un pequeño papel en **Estambul** (1942-43), firmada por Norman Foster, pero en gran medida responsabilidad del director de **El cuarto mandamiento**.



Obsesión

Los personajes de Mary Kane y Fanny Minafer no sólo llevaron consigo su lanzamiento en el cine norteamericano. También supusieron un encasillamiento que pocas veces conseguiría transgredir. Desde entonces se convirtió oficialmente en una actriz especialmente dotada para sacar adelante personajes histéricos. Su figura huesuda, su perfil que parecía especialmente diseñado para ser reproducido en blanco y negro, su voz tendente a la enfatización la convirtieron en una de las grandes “malas” de la historia del cine. Saltémonos un buen puñado de paradas intermedias: la respetable y egoísta dama que se enfrenta a Claudette Colbert en **Desde que te fuiste** (John Cromwell, 1944); el papel que en **La señora Parkington** (Tay Garnett, 1944) le supuso su segunda nominación al Oscar, que poco pudo hacer frente a la extraordinaria Ethel Barrymore de **Un corazón en peligro** (*None But the Lonely Heart*; Clifford Odets, 1944)... El salto nos lleva hasta **La senda tenebrosa** (1947), de Delmer Daves. Nunca Agnes Moorehead fue tan malvada como en el papel de Madge Rapf, la mujer que por despecho asesina a la esposa de Vincent Parry (Humphrey Bogart) y envía a éste, con su falso testimonio, a San Quintín. Aparte de una breve aparición episódica su papel se centra en dos únicas secuencias. Si en la primera se “merienda” a Bruce Bennett y a la mismísima Lauren Bacall, la segunda,

que la enfrenta a su víctima, se convierte en un extraordinario duelo interpretativo. La secuencia se abre con el rostro de Moorehead reencuadrado en el ventanuco de la puerta de su casa. Un rostro duro, altivo, contenidamente agresivo, en el que, como en tantas ocasiones, el eje se traslada a unos labios finos y apretados en un rictus irrepetible. La cínica sonrisa, entre curiosa y halagada, de los primeros momentos, se toma en una mueca magistral, apoyada en un temblor mal contenido, cuando descubre que tras el desconocido rostro que tiene enfrente se oculta el mismísimo Parry. A nivel interpretativo su diálogo con Bogart se convierte en lo mejor de la película.



El cuarto mandamiento

Jean Negulesco, con el que años después volvería a trabajar en **Jessica** (1962), le proporciona el año siguiente otro de sus papeles más afortunados en la por otro lado excesivamente lacrimosa **Belinda** (1948), como madre de la desdichada protagonista. Esta interpretación le valió una nueva nominación de la Academia, pero la estatuilla fue a parar a manos de Claire Trevor por su excelente trabajo en **Cayo Largo** (*Kay Largo*, 1948), de John Huston. Pero un nuevo salto en su filmografía nos lleva a un cierto cambio de registro en sus formas interpretativas cuando Douglas Sirk la llama para colaborar con él. En 1953 Sirk realiza **Obsesión**, *remake* de **Sublime obsesión**

(*Magnificent Obsession*, 1935), soberbio, y muy por encima de la nada desdeñable versión de Sirk, melodrama de John Stahl. El éxito de **Obsesión** lleva a Sirk a filmar dos años después **Sólo el cielo lo sabe**, una particular continuación de la primera. Ambos melodramas tienen como denominador común tanto el hecho de narrar la historia de unas relaciones amorosas cuajadas de dificultades externas, como el contar con la misma pareja de protagonistas (Jane Wyman y Rock Hudson) y con una secundaria de excepción (Agnes Moorehead). Si en ambas ocasiones ni la entonces consagrada Wyman, ni el recién llegado al estrellato Hudson superan sus habituales limitaciones actorales, Moorehead demuestra, en cambio, que su versatilidad como actriz está muy por encima del encasillamiento antes aludido. En **Obsesión** interpreta a una abnegada enfermera convertida en la fiel compañera de la protagonista, a la que las desgracias se le acumulan hasta límites difícilmente soportables. Por encima de su inevitable gesto severo, esta vez recrea un personaje marcado por la comprensión y un callado sacrificio. En **Sólo el cielo lo sabe** bascula sabiamente entre su condición de mejor amiga de la protagonista y su pertenencia al coro social de ciudadanos bienpensantes que, defensores a ultranza de los más cerrados convencionalismos sociales, dan la espalda a Cary Scott en su intento de anteponer su felicidad a las presiones de su altiva clase social. En su papel de mujer sociable y exquisita la contención predomina frente a los escasos momentos (cuando comienzan las habladurías a propósito de las relaciones de Cary con su jardinero) en los que su rostro se endurece y sus labios fruncidos vuelven a mostrar a la Moorehead de siempre. De esta “dulcificación”, no es en absoluto ajena la preciosa fotografía en *technicolor* que el gran operador Russell Metty lleva a cabo en ambos títulos. Si Agnes Moorehead hubiera interpretado a la Nancy Ashford del film de Stahl en lugar de la de la película de Sirk, no hubiera podido sustraerse de darle un tratamiento más hierático.



La senda tenebrosa

En 1956 una película no demasiado memorable, **El cisne** (Charles Vidor), le concede la oportunidad de regresar a uno de sus característicos papeles, aunque esta vez cargado de una solemnidad por encima de las emociones que, en teoría, dominan su relamido argumento. En contraposición a su papel en la *opera prima* de Welles, aquí su única secuencia se desarrolla casi al final de la película. Pero, como en aquella, se apodera de la acción como un torrente y ni el mismísimo Alec Guinness es capaz de colocarse a su altura. Su papel de María Dominica le concede una excusa perfecta para desarrollar toda su capacidad para la arrogancia. Sin duda Agnes Moorehead merecía, por una vez, ser toda una reina.



Sólo el cielo lo sabe

Los años sesenta la llevaron a prodigarse en trabajos televisivos. Ironías de la fama, nunca alcanzaría mayor notoriedad pública como la que le dio su papel de Endora, la madre de Elizabeth Montgomery en la popular serie **Embrujada**, en la que sus fugaces apariciones eran siempre su más sabroso bocado. Sólo de vez en cuando volvería a la pantalla grande, pero merece la pena retener de entre esas apariciones dos papeles que tienen mucho en común, los de **Canción de cuna para un cadáver** (Robert Aldrich, 1964) y **¿Qué le pasa a Helen?** (Curtis Harrington, 1971). Ambas pertenecen a una especie de subgénero, inaugurado por el propio Aldrich con **¿Qué fue de Baby Jane?** (*What ever Happened to Baby Jane?*, 1962), consistente en colocar frente a frente a dos personajes femeninos más o menos decrepitos, torturados por viejos traumas que les colocan al borde de la locura y la violencia, e interpretados por rancias estrellas. En la película de Aldrich estas estrellas, Bette Davis y Olivia de Havilland, cuentan con el apoyo respectivo de dos viejos amigos entre sí, Agnes Moorehead y Joseph Gotten. Su papel de fiel sirviente de la atormentada Charlotte es, sin duda, uno de los más crispados de su carrera. Excesivamente caricaturizada, con ropas que bordean lo andrajoso y una desordenada cabellera canosa que años ha dejó de relacionarse con el champú, su crispación juega

un importante papel dramático, que ayuda al espectador a reforzar la primera impresión de que mientras la anormalidad anida en las dos solitarias habitantes del viejo caserón de Louisiana, la serenidad proviene de los intrusos que pretenden “salvar” a Charlotte de la locura. Moorehead se entrega, ya sin tapujos, a la sobreactuación. Es lo que se espera de ella y cumple el papel a la perfección. Su Velma Cruther consigue desviar a intervalos la atención del duelo interpretativo Davis-Havilland, moviéndose como una sombra, trasladando toda su fuerza interior desde su frágil silueta a sus ojos centelleantes y modulando la voz con una riqueza de tonos difícilmente superable. Una voz inconfundible que aparecerá intermitentemente, en *off*, en el aparato de radio de Helen (Shelley Winters) en la película de Harrington, en la que finalmente su presencia física se circunscribe, de nuevo, a una sola secuencia. En poco más de cuatro minutos compone a una predicadora furibunda e histérica, que lanza ampulosamente desde su púlpito una de sus memorables verborreas cargada de excesos gestuales.



Canción de cuna para un cadáver

Agnes Moorehead murió en Rochester, en 1974, víctima de un cáncer de pulmón. Casi veinte años antes había trabajado en **El conquistador de Mongolia** (1955), rodada en Nevada, muy cerca del lugar donde poco antes se había llevado a cabo una

prueba nuclear. La misma enfermedad había llevado a la tumba a su director, Dick Powell, en 1963, el mismo año en el que Pedro Armendáriz, también actor en esa película, se suicidaba tras comunicársele que padecía cáncer linfático. En 1975 moría de un tumor cerebral la protagonista femenina, Susan Hayward, y cuatro años después, de nuevo de cáncer de pulmón, su protagonista John Wayne.



Basil Rathbone

Miguel Marías

Como sus frecuentes compañeros de villanía y ruindad John Carradine —al menos, durante buena parte de su carrera— y Vincent Price, y sus compatriotas George Sanders, Henry Danieli, Claude Rains y Boris Karloff, Basil Rathbone ocupa un peculiar e ilustre rincón maléfico en la memoria de generaciones de cinéfilos y espectadores en general, a veces acompañados por los húngaros Peter Lorre y Bela Lugosi, el alemán Conrad Veidt, el checo Herbert Lorn y el americano Sydney Greenstreet.

A diferencia de otros, a quienes hemos visto promovidos de comparsas a estrellas, y convertidos de malos en buenos, como Lee Marvin, o a cuya vejez —Jack Elam, Strother Martin— o simple decadencia y marginación hemos asistido con cierta melancolía —Lee Van Cleef—, Basil Rathbone, sempiterno secundario, pertenece al muy selecto grupo de los malvados profesionales que se mantienen vivos, ya que sus películas, por antiguas que sean, siguen en circulación y asoman constantemente a las

pantallas de los televisores, lo que permite que nuevas oleadas de niños, fascinados y divertidos, aprendan a odiarles, y además disfruten de sus fechorías con tal fruición y tan a menudo que, a fuerza de familiaridad, y gracias también a la convicción, el buen humor, el estilo o la exasperada obstinación con que cometían fechorías y traiciones condenadas al fracaso, lleguen luego a quererles. Así sus personajes, por vía del atractivo y la entusiasta entrega de sus intérpretes, acaban por cobrar una dignidad y hasta un grado de ambigüedad del que carecían por completo sobre el papel, pues siempre estaba bien claro, por su mero aspecto, y antes de que su conducta lo corroborase fehacientemente, que ellos eran “los malos”.



El capitán Blood

Inglés del Imperio colonial —nacido en Johannesburgo— y devoto de Shakespeare, de formación teatral pero temprana dedicación cinematográfica —desde 1921 por lo menos; lástima que no trabajara con D. W. Griffith—, tuvo siempre en sus ademanes algo de reverencial y exagerado, con una gesticulación de origen inequívocamente teatral pero estilizada por la mímica del primitivo cine mudo, con una ampulosidad que inspiraba inmediata desconfianza y causaba, a la vez, cierto regocijo entre el público: se le “veía venir” y, por mucho que disimulara y fingiese, en realidad no engañaba a nadie. Untuoso, educado, usualmente atildado,

excesivamente cortés y de retórica florida y fluyente —aunque sin llegar nunca a la incontinencia verbal ni a la verborrea camelística de un Groucho Marx—, encarnaba a la perfección a hipócritas besamanos, taimados pisaverdes, intrigantes cortesanos, interesados consejeros, calculadores tahúres, entrometidos edecanes y validos, pérfidos aristócratas, crueles jefes de policía, sarcásticos déspotas, espías triples y desfachatados delatores. Su doblez y cinismo eran permanentes e infalibles, y quedaban en evidencia por la misma facilidad con que saltaba, en el interior de una secuencia, de la altanería despectiva a la adulación meliflua, en función de la posición relativa que ocupasen sus interlocutores en la escala social y del poder, según soplase el viento de los acontecimientos políticos o conviniese a sus intereses personales, corporativos o ideológicos, explícitos u ocultos.

El sexto sentido de los niños —su aún no atrofiado instinto de supervivencia y su fe en las primeras impresiones— hizo que durante muchos años nadie en el mundo se fiase de él lo más mínimo, y de nada le sirvió encarnar con insistencia —nada menos que catorce veces— al perspicaz y astuto Sherlock Holmes: no sólo esos rasgos del carácter del famoso detective eran plenamente compatibles con su reputada y presunta o manifiesta villanía, sino que yo siempre sospeché que en alguna de las películas de Roy William Neill llegaría por fin el momento ansiado en el que, en un golpe de efecto teatral de los que tanto le complacían, se quitaría la máscara —el gorro, la pipa, el Mackintosh y la lupa— y se revelaría como su némesis, el malvado Moriarty, taimadamente disfrazado de Holmes y suplantando al inmortal sabueso creado por *Sir Arthur Conan Doyle*.



Robin de los bosques

Maestro en el arte de la esgrima, fue temible, espectacular y tramposo espadachín en numerosas películas. Esquivador nato, se batió en duelo con casi todas las estrellas masculinas de los años 30 y 40 —Errol Flynn, Tyrone Power o Gary Cooper—, e hirió a varias de ellas, ganándose a pulso —nunca mejor dicho— la consiguiente cosecha de rencor justiciero entre el público.

De hecho, no sólo sus villanos de capa y espada, de intriga palaciega, de estirpe regia, de corte de los milagros parisina o de Torre de Londres le delataban como intrínseca y refocilantemente avieso: parecía nacido para dar vida, relieve y colorido —aun en películas en blanco y negro— a los parientes tacaños y miserables tutores explotadores de niños que con brillante naturalidad interpretó en varias adaptaciones de novelas de Charles Dickens, en las que pudo haberse especializado sin la menor dificultad. Y tampoco le redimió su ingreso, excesivamente tardío para ambos, en la “compañía estable” de John Ford: no es precisamente un modelo de probidad y simpatía su larguirucho retrato de representante de las más reaccionarias “fuerzas vivas” del Este, en el Boston de **El último hurra** (1958).



Si yo fuera rey

En la pantalla, nunca tuvo éxito con las mujeres. Permanente aspirante rechazado, mas no por ello disuadido, sino redobladamente insistente y prensil, jamás vaciló en recurrir al chantaje, la extorsión y las amenazas que sus puestos oficiales y su propensión al abuso de poder le brindaban; artero acosador y melifluo conquistador, pasaba de la zalamería versallesca a los avances más descarados y avasalladores sin previo aviso, en cuanto la ausencia de testigos o la ingenuidad de la atemorizada damisela se lo permitían sin riesgo excesivo. Tampoco las madres, doncellas o damas de compañía se fiaban de él, por lo que no dudaba en incluirlas en sus planes de aniquilación y exterminio.

Escurridizo y taimado, quisquilloso en extremo, no desdeñaba los subterfugios, y sería capaz de verter lágrimas de cocodrilo si con ello creyese sacar provecho; sordo a las súplicas y a los razonamientos, tan impermeable al dolor ajeno como hipersensible al propio, fue a menudo un canalla redomado pero asustadizo, pusilánime, aprensivo, hipocondríaco, alarmista y agorero, aunque otras veces se mostrara burlón, condescendiente, fatuo, fanfarrón, camorrista y desafiante, vanidoso

y retador, esquivo y súbito como un escualo, presumido como un pavo real, resbaloso como una víbora. Nunca defraudó una sospecha, y se reveló siempre digno merecedor de nuestra desconfianza, por prematura que fuese. Como villano, era de buena ley, e incorruptiblemente parcial y sesgado, proverbialmente injusto, cuando revestía toga o birrete (no le recuerdo con británica peluca empolvada).



El capitán Blood

Era el más traidor de los lugartenientes y segundos de a bordo, y el más usurpador de los regentes, virreyes y hermanos menores, aunque no le tocara a él, sino a Claude Rains, encarnar al paradigma de los hermanos preteridos y de los segundones muertos de envidia, el Juan Sin Tierra que le cayó en suerte a Ricardo Corazón de León. Fue más a menudo un esbirro poderoso, un aliado o cómplice del villano mayor, como el *Sheriff* de Nottingham, *Sir Guy* de Gisbourne, en **Robin de los bosques** (1938) de Michael Curtiz y William Keighley.



El signo del zorro

Casi nunca interpretó papeles de americano, y relativamente pocos de inglés. Fue moro o judío, ruso o alemán, español o mexicano, atípico alemán y francés sin escrúpulos, meridional u oriental en general, lo que llamaban en aquella época *dagos*: su pelo moreno y reluciente, su poblado y a veces engomado o diabólicamente curvado bigote, sus frecuentes patillas, sus torvas miradas oblicuas, y un corte de cara que se prestaba a la mosca y la perilla, eran rasgos externos indudablemente *no-WASP* —*White, Anglo-Saxon, Protestant*, es decir “blanco, anglosajón y protestante”— que le permitían dar cuerpo a cualquier *alien* o extranjero, enemigo en potencia para la mentalidad xenófoba imperante en el Hollywood de los años 30-40, y de modo muy sinuoso en las producciones de la “progresista” Warner Brothers.



La comedia de los terrores

Con toga, con chilaba, con jubón y calzas, con gola o con gorguera, con uniforme de gala o bata blanca, con sombrero de astracán o con morrión, con fez o con gorra de plató, era indefectiblemente malo, incluso, si no tenía cerca a alguno de sus rivales más sutiles —como Rains o Sanders—, “el villano de la pieza”. Hasta su forma de aspirar un cigarrillo exhalaba perfidia.

Su simple presencia en una película —sobre todo, en el período comprendido entre **El capitán Blood** (1935) de Michael Curtiz y **El signo del Zorro** (1940) de Rouben Mamoulian— conjura al instante un mundo de guaridas y mazmorras, garitos y cubiles, dagas y cimitarras, antifaces y encapuchados, ardidés y emboscadas, enseñadas y pasadizos, alabardas y floretes, puentes colgantes y nudos corredizos, redomas y potros de tortura, a mitad de camino entre el cine de terror y el de aventuras.

Rathbone no era jovial, pero se notaba que disfrutaba con su propia perfidia, regodeándose en su astucia, alardeando de su olfato y su maquiavelismo, presumiendo de espadachín y buen tirador, prometiendo inagotable rencor y jurando venganza implacable. Su sonrisa malévolá e irónica, a veces no exenta de una

melancolía propia del ángel caído y del noble venido a menos o deshonrado y marcado por la derrota, su mirada altiva y desdeñosa, pero penetrante y fríamente calculadora, a veces de serpiente que hipnotiza a su víctima, sus aires de suficiencia y su petulante elegancia uniformada, su gusto por las capas, los galones, las medallas, las botas altas relucientes y los entorchados, su estirada y delgada figura, su larga y flexible silueta, su movilidad de dibujo animado, su acusado perfil afilado —casi nunca se le veía de frente— describen un personaje que, bajo los más diversos ropajes, tendía a ser el mismo, o al menos a pertenecer a un mismo grupo de criaturas de ficción. Pero supo siempre eludir la repetición, desencasillándose parcialmente por medio de detalles pintorescos y llamativos, de “tics” siniestros o muy levemente ridículos, por un tono que bordeaba a menudo la caricatura, aunque sin caer nunca —ni siquiera en los últimos y más precarios años de su carrera— en la autoparodia, y eso que solía humanizar un poco a sus villanos aderezándolos con una buena dosis de humor y autoironía.

Inteligente, probablemente muy culto, algo amargado por su fracaso en el escenario, pero a la postre resignado a su destino de villano de celuloide, y hasta conforme con la obligación de perder y morir, hubiera sido el perfecto Capitán Garfio de *Peter Pan*, de hecho, en cierto modo lo fue, ya que el Hook imaginado por Walt Disney a partir de J. M. Barrie —y a pesar de la voz de Tom Conway, el hermano de George Sanders— parece directamente basado en la silueta, el rostro y los gestos huidizos de Basil Rathbone. En el fondo, era, como muchos de sus colegas, un histrión, incluso lo que los anglosajones denominan un *ham*, término nada elogioso, pero que, con el sentido del humor que a un inglés se le presume y cierta modestia, no deja de tener encanto, y que encontró, durante decenios, un encaje perfecto en las míticas películas de aventuras que, sin llegar a reírse de sí mismas, ejecutaban con primor y sin pausa incontables artesanos de Hollywood. Fue un impecable, crapuloso y astuto Luis XI de Francia en la magnífica **Si yo fuera rey** (1938) de Frank Lloyd, escrita por Preston Sturges; como *ham* se vio consagrado, con afecto y complicidad, al lado de sus compadres Vincent Price, Peter Lorre, Boris Karloff y Joe E. Brown, en la delirante y desternillante (al menos, para angloparlantes) fantasía gótico-shakespeariana que cerró la sinuosa carrera de Jacques Tourneur, **La comedia de los terrores** (1963), sin duda la última gran película de Basil Rathbone.



Thelma Ritter

Criada, enfermera, amiga

Ricardo Aldarondo

Tenía ojos melancólicos, sonrisa generosa y una lengua afilada y rotunda. Y con una mirada de reojo era capaz de desarmar a cualquiera en cuanto le dieran un par de buenas líneas de diálogo. Con eso y una especie de sabiduría innata que transmitía a su rostro, Thelma Ritter compuso todo un carácter, componía de inmediato una personalidad de una pieza para el papel que le tocara, siempre secundario. No es el caso de quien maneja dos o tres tics reconocibles y los repite. Thelma Ritter se impone al instante a los personajes, ya sea criada, enfermera, madre o compañera fiel, los roles que hizo suyos a lo largo de veinte años de carrera. Siempre hay una serie de nexos entre esos personajes, como si la recia personalidad de Thelma Ritter se impusiera a los autores de los filmes en los que intervenía; o mejor, como si esos autores se rindieran de inmediato ante un magnetismo que desde sus primeras apariciones en pantalla, se transmitió al público. Esa posible rendición

se corresponde con algunos testimonios. No abundan las referencias a Ritter, pero siempre que aparecen son en términos más que elogiosos. Mitchell Leisen la “adoraba”^[1]; Mankiewicz dijo de ella: “*Nunca ha habido ni habrá nadie que se le parezca. Thelma Ritter fue una mujer que te llevarías a casa encantado, como ama de llaves, como criada, como una gran persona*”^[2]; Samuel Fuller consideraba respecto a su película **Manos peligrosas** (1953) que “*trabajaron maravillosamente ensamblados los tres. Thelma, Jean y Widmark*”^[3]; y hay una especie de unanimidad al valorar su trabajo, un respeto para sus actuaciones, para una actriz que siempre está bien.



Eva al desnudo

Tenía ya un amplio bagaje como actriz de teatro (ganó un premio Tony por el musical de Broadway *New Girl in Town*) cuando llegó al cine a los 42 años. Nacida el 14 de febrero de 1905 en Brooklyn, Nueva York, estudió en la Academia Americana de Arte Dramático, y debutó en el cine con **De ilusión también se vive** (George Seaton, 1947). No pasó desapercibida: fue contratada por la 20th Century Fox. Con su papel de la criada Geraldine de **Father Was a Fullback** (John M. Stahl, 1949), ya había modelado el perfil que desarrollaría en veinte años de carrera. Con anterioridad había realizado la película **Carta a tres esposas** (1949); fue el primero de dos

trabajos para Mankiewicz, y con la siguiente, **Eva al desnudo** (1950), consiguió la primera de sus seis nominaciones al Oscar como actriz secundaria. Thelma Ritter está en el capítulo de las grandes injusticias del Oscar: nunca lo ganó. Y eso que entre 1950 y 1953 fue nominada todos los años —por **Eva al desnudo**, **Casado y con dos suegras** (Mitchell Leisen, 1951), **With a Song in My Heart** (Walter Lang, 1952), y **Manos peligrosas**, respectivamente—, y luego volvió a ser destacada, sin éxito, con **Confidencias de medianoche** (Michael Gordon, 1959) y **El hombre de Alcatraz** (John Frankenheimer, 1962). Murió de un ataque al corazón el 5 de febrero de 1969 en Nueva York.



La ventana indiscreta

De las actuaciones de Thelma Ritter se recuerda siempre el cinismo de sus respuestas, la velocidad de la réplica aplastante, la mirada desconfiada de quien está de vuelta de todo, el gesto despreciativo que ejerce de máscara de un corazón de oro, la forma de combatir la mediocridad de su vida con buenos lingotazos de alcohol o una inofensiva afición a las apuestas. Ella es la criada respondona, pero no para hacer una gracia o resultar chistosa sino para poner con los pies en el suelo a los personajes que parecen tenerla a su cobijo, y sin embargo dependen de ella. Desde el segundo término, domina la acción. Desde la humildad, sabe más que nadie: tiene la sabiduría

intuitiva para resolver los conflictos sin miramientos. Desde su pequeña estatura y su voz nasal, se impone, erguida y desafiante. Es incordiona porque dice la verdad, y no se contiene. Puede resultar incómoda, incluso cruel, pero en los momentos cruciales los personajes principales dependerán de ella, y no sólo siguen sus consejos: imitan sus palabras. Así, Margo Channing le trata a batacazos en **Eva al desnudo** y la presenta con sorna como “*Birdie, mi mejor amiga y compañera*”, aunque funciona más bien como criada. Pero es Birdie la primera en darse cuenta de las maniobras de Eva, y le abre los ojos a Margo, quien repetirá exactamente las mismas palabras a Bill, como si fueran suyas, cuando asume la advertencia de Birdie: “*Te estudia como si fueras una comedia o un piano, cómo hablas, piensas, andas, actúas, duermes...*”.



Manos peligrosas

También resuelve Thelma Ritter el conflicto entre Rock Hudson y Doris Day en **Confidencias de medianoche**, donde reúne algunas de sus características más habituales: es la criada de Doris Day, la borrachuca constante, la irónica espectadora de la lucha amorosa que se libra, la amiga que da el consejo acerado, y finalmente el detonante del esperado final feliz. Es decir, aparece esporádicamente, pero siempre para marcar un nuevo capítulo en la historia, y aportar la decisión que les falta a los protagonistas. El *leit motiv* de Alma son sus apariciones en el ascensor: cada mañana llega con una cogorza mayor y aumenta su bronca al ascensorista por la “vertiginosa”

velocidad del aparato. Su última aparición es, directamente, en el suelo. Ritter borda una de sus mejores actuaciones cuando Hudson pretende emborrachar a la “inocente criada” para que le ayude a reconquistar a Doris Day después de que ésta ha descubierto el engaño. “*Vamos a un bar que conozco*”, dice. “*Yo conozco uno mejor*”, responde Alma, indicando que va a llevar las riendas. Y tumba, literalmente, a Hudson a base de vodka. Y con su borrachera le dice lo que tiene que hacer, mientras levanta a cada frase la cabeza de Hudson, tirado sobre la mesa, para que se entere del plan. También es criada en **Father Was a Fullback**. No tiene reparos en soltar su sarcasmo contra el señor Cooper, recriminándole su fracaso como entrenador, riéndose de su incompetencia. Pero cuando le ve de verdad abatido le dice que tiene ojeras, que debe descansar, que así no va por buen camino; le pone un copazo, “*dos dedos de valor de buena ley*”. E incluso rechaza el dinero que le ha ganado “*a su señor*” apostándole unos dólares a que perderá el partido. En **La ventana indiscreta** (Alfred Hitchcock, 1954) es la enfermera de James Stewart, la que le advierte que es un mirón, que está obsesionado con la vecindad; la que introduce sus consejos con frases como “*No soy una mujer de estudios, pero...*” o “*¿Qué le parece mi filosofía casera?*”, la que empuja la acción al creer a Stewart y sumarse a sus investigaciones. Así que Thelma Ritter es criada, enfermera, madre, pero al final, y sobre todo, es siempre amiga fiel y consejera.



Vidas rebeldes

Se le suele asociar con la comedia, porque a menudo provoca una explosiva carcajada con una de sus demolidoras respuestas, o un guiño de cinismo. Es perfecta para hacer memorable una réplica, para rubricar con su gesto, con la actitud de su cuerpo, una frase: “*¿Está el señor Cooper?*”, pregunta el hombre que ha llamado a la puerta en **Father Was a Fullback**. “*Despatarrado en el sillón*”, contesta lacónica. Al pasar junto a los comensales, soltará: “*Como no se den prisa con la sopa van a comer cuero en vez de carne*”. En **Carta a tres esposas**, como criada en la casa de Kirk Douglas, se niega a ponerse el uniforme. Cuando le obligan, evita la cofia: “*Parezco una chuleta con los pantalones puestos*”. Juega a las cartas, fuma y bebe cerveza. Se mete en la conversación de las delicadas visitas y da su opinión sobre el programa de radio a sus responsables: “*¿Sabe lo que me gusta de su programa? Lo entiendo aunque esté pasando la aspiradora*”. A su manera es una irreverente, una inadaptada.



La ventana indiscreta

Pero a menudo hay un poso de amargura bajo esa fortaleza y esa seguridad, la amargura de la mujer solitaria y resignada. Cuando va a recoger los vestidos en **Eva al desnudo** y dice con desprecio “*No estoy sindicada, trabajo como esclava*”, cuando llega cada mañana borracha a casa de Doris Day en **Confidencias de medianoche**; cuando se pregunta qué hace trabajando como enfermera para una compañía de seguros en **La ventana indiscreta**. Y es que una de las cosas que hacen interesante cualquier aparición de Thelma Ritter es que siempre deja intuir mucho más de lo que revela, y aventura que hay un personaje con un trasfondo más complejo que lo que la acción presenta. La mala suerte está en el pasado de su papel en **Vidas rebeldes** (John Huston, 1961), simbolizada en su brazo roto. La acidez está mitigada, pero su presencia risueña como amiga fiel de Marilyn Monroe es fundamental para catalizar las relaciones de los personajes en la primera parte de la película. De nuevo aficionada al juego, y siempre con la copa en la mano, conoce las fallas del hombre, no tiene grandes esperanzas, pero impulsa con su melancólico vitalismo (una combinación perfecta para la expresión de Ritter) el encuentro de descarriados que representa el filme.



Eva al desnudo

Thelma Ritter estuvo casi en primer plano en **Casado y con dos suegras**, con un papel que viene a ser la combinación de dos de sus caracteres más habituales. Es la madre de John Lund, una mujer de origen humilde que abandona su fracasado negocio y se va a visitar a su hijo, que está a punto de casarse con una exótica mujer, acostumbrada a codearse con princesas. Ritter se convierte en la criada de su hijo y la esposa de éste, por un equívoco que va creciendo y complicando las relaciones de los personajes. Así Ritter es la madre abnegada, capaz de cualquier sacrificio por ayudar a su hijo y no entorpecer su carrera. Ritter también es la catalizadora de los problemas de los demás, capaz de dar un consejo o urdir una treta para que las cosas se arreglen, ya sea entre su hijo y su mujer, su hijo y el presidente de la compañía donde trabaja, o en la vida privada de éste. Resulta especialmente revelador de la capacidad de Ritter para pasar de un registro a otro, más allá del marcado perfil de sus personajes habituales. Aquí es una mujer que continuamente simula lo que no es, se adapta a situaciones inesperadas, pasa del cinismo a la ternura, es un ser decidido e indefenso al mismo tiempo, tiene toda la fortaleza pero no oculta el poso de señora fracasada que arrastra un pasado lleno de frustraciones.



El hombre de Alcatraz

Lejos ya de cualquier rasgo cómico, en **El hombre de Alcatraz**, con sólo cinco esporádicas apariciones, consigue componer un personaje intenso que evoluciona en el tiempo. Es la madre abnegada y fiel, que llega hasta la mujer del presidente de los Estados Unidos para solicitar que se conmute la pena de muerte de su hijo; endurece su expresión para sufrir los celos que le desbordan cuando su hijo tiene otra mujer en su vida, la especialista en pájaros que se convierte en su esposa. Y se derrumba finalmente, en una patética confesión al periodista, al darse cuenta de que no tiene nada que hacer en la lucha por la libertad de su hijo. Pero en esa vena dramática, nueve años antes, Thelma Ritter había dejado una de sus huellas más memorables, evocando con una naturalidad sobrecogedora el triste destino de una confidente de la policía en **Manos peligrosas**, cuya única ilusión es reunir el dinero suficiente para tener sepultura propia y no acabar en la fosa común. De nuevo entre el descaro de quien debe buscarse la vida y la aflicción de una mujer sin horizonte ni compañía, Ritter cuenta toda una vida en unas cuantas apariciones que culminan en la magnífica secuencia que Fuller le brinda: después de ofertar sus corbatas por la calle, llega a su modesta casa, pone el gramófono, y se tumba, cansada, en la cama. Una mínima pero definitiva expresión bastará para contarlo todo, cuando se dé cuenta de que en la

sombra se esconde quien le robará para siempre su soñada parcela en la vida eterna.



George Sanders

El hombre que parecía no querer nada

Javier Marías

Lo más fascinante de George Sanders era que siempre daba la impresión de haber podido estar en otra parte y no en las múltiples películas que interpretó, o ni siquiera en la industria del cine. No es tanto que transmitiera desdén por el arte que lo hizo famoso y le dio dinero y también un Oscar cuanto que parecía haber caído en ese mundo sin desearlo y sin por tanto tomárselo en serio, como un noble destinado a llevar vida de noble que se hubiera visto obligado a trabajar como un burgués en algo cómodo y no muy digno que no estaba a su altura ni le costaba demasiado esfuerzo. Y posiblemente algo había de eso, por los pocos datos que sé de su vida. Como si fuera un segundo Nabokov, había nacido en la misma ciudad que éste, San Petersburgo, siete años después, en 1906, hijo del dueño de una fábrica y de una horticultora, creo que británicos ambos, y hubo de abandonar Rusia con la llegada de la Revolución, asimismo como Nabokov. También sé que se dedicó inicialmente al negocio textil y al cultivo del tabaco, y que sólo en los años treinta, con la depresión

económica, empezó a actuar en papeles pequeños de teatro y cine, hasta que fue contratado por Hollywood en 1936 para la película **Lloyds of London**. Quizá fuera literalmente así, un hombre de negocios exiliado y con el sentimiento de estar inmerso en un mundo pueril de villanos y héroes y fingimiento en el que su verdadera vida trazada se iba alejando, o difuminando, o perdiendo. Nunca pensé que el Humbert Humbert de **Lolita** que encarnó James Mason fuera superable, hasta que se me ocurrió la posibilidad de que lo hubiera hecho George Sanders.



Los contrabandistas de Moonfleet

En sus interpretaciones hay una especie de extraña superioridad, lo cual puede ser nefasto para un actor pero para él no lo era, tal vez por la clase de papeles altaneros y burlones en que se especializó muy pronto, tal vez porque junto a esa superioridad hay una elegante aceptación de la inferioridad en que se hallaba envuelto. Esto es, George Sanders inquieta y desazona tanto en sus apariciones porque es un individuo que jamás se engaña. Ni él ni sus personajes, que desde luego nunca fueron ingenuos ni autocomplacientes, pero todavía menos autoindulgentes. George Sanders sabe siempre lo que está bien y lo que está mal, es alguien que conoce la rectitud y no sólo eso: la reconoce cuando la ve. Y sin embargo, con plena conciencia, se aparta de ella, la zahiere y le hace burla, la combate y la pervierte, la lastima si puede. Rara vez físicamente: no se trata de un villano clásico y de una pieza como pudieron llegar a

serlo grandísimos actores secundarios como Jack Palance, Lee Marvin o el inimitable John Carradine. Es alguien que podría haber sido otra cosa, alguien como cualquiera de nosotros y que parece haber elegido el mal, o quizá es el mal quien a él lo ha elegido. No lo lleva en la sangre como los antes mencionados u otros menos eminentes como Jack Elam o Neville Brand, no estaba abocado a ese mal ni por su aspecto ni por sus modales ni por su carácter, que no es iracundo ni acomplejado ni despótico ni resentido, sino irónico y paciente y a menudo sarcástico. No suele pegar a nadie ni emplear la violencia —a lo sumo una bofetada—, sus únicas armas son las palabras y la actitud, el cinismo más que la hipocresía, a menudo un sombrero y unos guantes. Cuando hace de personaje cruel, sabe que lo está siendo, ha optado por ello; cuando de cobarde, está enterado de que en el mundo existe la conducta contraria, y asiste tranquilamente a su propia cobardía, la consiente; cuando de intrigante, conoce a la perfección las reglas sucias del juego y no se permite vacilaciones ni arrepentimientos. Lo que conmueve en él y desasosiega es que asume su maldad como tal y nunca la excusa ni la disfraza. No se regodea en ella, sino que más bien la incorpora a su persona como algo que pudo evitarse pero no se evitó, con conformidad por tanto: hay que cargar con las consecuencias y llevar hasta el fin esa opción que quizá fue dura de asimilar un día ya muy lejano que sin duda Sanders recuerda perfectamente, pero en el que no se permitirá pensar mucho, menos aún compadecerse ni lamentarse por él, aquel día en que se torció su vida.



Los contrabandistas de Moonfleet

Sanders escribió una notable novela policíaca que leí hace mucho, *Crimen en mis manos*, y una autobiografía titulada *Memorias de un sinvergüenza profesional*, que no conozco. En la novela hay una divertida parodia de las películas de los detectives El Santo y El Halcón que interpretó en serie en los años cuarenta y de los que acabó tan harto que logró deshacerse del segundo papel recomendando que lo sustituyera su hermano mayor, el actor Tom Conway, conocido sobre todo por sus apariciones con bigotito enfermizo y maléfico en **Cat People** y **I Walked with a Zombie**, de Jacques Tourneur, y con mucha menos suerte en su carrera pese a compartir con Sanders una voz heladora, esa voz suave y vibrante que parecía ir de fuera a dentro, como si a cada palabra soltada con frialdad o displicencia o indiferencia le correspondiera un tremendo esfuerzo por acallar en su interior tonalidades más cálidas y afectuosas, sepultadas y olvidadas para siempre cuando fue elegido el camino oscuro. Se oye a Sanders cuando se oye decir a Conway: “*Todo lo bueno muere aquí. Hasta las estrellas*”. Y se lo oye también un poco en el Capitán Garfio, a quien prestó la voz el aún más exiliado hermano.



El retrato de Dorian Gray

George Sanders resulta enormemente atractivo para algunas mujeres que conozco, aunque su físico no era el de un galán en absoluto. Demasiado grande y levemente cabezón, con un aire nada juvenil ni cuando era joven, el pelo débil y con entradas, había en su aspecto algo blando y suavón que sin embargo desmentía su comportamiento tan cínico y descarado. Rex Harrison lo llamó “*serpiente perfumada*” en **The Ghost and Mrs Muir**, donde borda su papel de granuja sin escrúpulos, como en **Rebecca** o en **All about Eve, Eva al desnudo**. En esta última película trató fatal a Bette Davis, abofeteó a Anne Baxter y se dirigió a Marilyn Monroe con tanta condescendencia como jamás lo hizo nadie, ni siquiera el más conmovido Louis Calhern (otro maravilloso secundario) en **The Asphalt Jungle**. También es memorable haciendo de convincente nazi con monóculo en **Man Hunt** de Fritz Lang, con quien trabajó asimismo en **Moonfleet** y **While the City Sleeps**. La boca era fina y a la vez carnosa, como si cambiara de forma y tamaño según las intensidades a que sometía a los otros; la nariz algo voluminosa y nada recta, la carne de la cara un poco flácida, cuando se fue haciendo mayor levemente perruna, la frente siempre bien amplia y las cejas móviles aunque sobrias. Pero los ojos resultaban temibles con su gelidez guasona y su impasibilidad hiriente. Si él no se engañaba a sí mismo, más difícil aún era que lo engañaran los otros. Sanders es alguien que no sólo ve y conoce sus propias flaquezas, sino las de los demás, y al

primer golpe de vista, lo cual resulta insoportable. Frente a él cualquier otro personaje —cualquier otro actor o actriz— es vulnerable y está desnudo y por lo tanto no será respetado. Sanders conoce la codicia de quien la tiene y la cobardía de quien la sufre, la envidia y el rencor y el odio; sabe a quién puede convencer o comprar y a quién no, y con éste ni siquiera se molestará en intentarlo. Sanders es el villano que sabe, quizá es el hombre que más ha sabido de cuanto le rodeaba, en una pantalla.



En **Viaggio in Italia** tuvo uno de sus escasos papeles protagonistas, junto a Ingrid Bergman y dirigido por Rossellini. La verdad es que como marido de ficción respiraba todo menos fiabilidad, y sin embargo es presumible que en la realidad tuviera debilidad por su segunda mujer, la frívola actriz húngara Zsa Zsa Gabor, una de las más célebres devoramaridos de Hollywood, ya que la cuarta y última señora Sanders fue una hermana menor y menos célebre, Magda Gabor.

Estaba ya separado de todas cuando se mató, tras unos últimos años en que se arrastró, con más ironía y distanciamiento que nunca, por cosubproducciones europeas, alguna de ellas dirigida por mi tío Jesús Franco, quien me contó anécdotas excelentes de aquel malvado deliberado. Se mató en España, si mal no recuerdo en su habitación de un hotel de Castelldefels —duro exilio—, con una sobredosis de somníferos. Dejó una nota en la que se quejaba de aburrimiento y en la que se dirigía

al mundo en el mismo tono despreciativo y despiadado que tantas veces empleó en el cine: *“Ahí os quedáis todos, en esta mierda”*, algo así decía. Fue en 1972 y tendría sesenta y seis años. Quizá fue la única vez que en verdad quiso algo, porque esa era justamente la sensación espantosa que George Sanders transmitía en sus interpretaciones: parecía el hombre que sabía lo que querían todos, incluso antes de que lo supieran ellos, mientras que él parecía no querer nada.



La burla del diablo

Filmografías

Alicia Potes

Judith Anderson

(1898-1992)

- 1930: **Madame of the Jury** (c).
- 1933: **Blood Money** (Rowland Brown).
- 1940: **Forty Little Mothers** (Busby Berkeley). **Rebeca** (*Rebecca*) (Alfred Hitchcock).
- 1941: **Lady Scarface** (Frank Woodruff). **Free and Easy** (George Sidney). **King's Row** (Sam Wood).
- 1942: **All Through the Night** (Vincent Sherman).
- 1943: **Edge of Darkness** (Lewis Milestone). **Tres días de amor y fe** (*Stage Door Canteen*) (Frank Borzage).
- 1944: **Laura** (*Laura*) (Otto Preminger).
- 1945: **And Then There Were None** (René Clair).
- 1946: **Memorias de una doncella** (*The Diary of a Chambermaid*) (Jean Renoir). **El espectro de la rosa** (*Specter of the Rose*) (Ben Hecht). **The Strange Love of Martha Ivers** (Lewis Milestone).
- 1947: **The Red House** (Delirier Daves). **Pursued** (Raoul Walsh). **Hombres de presa** (*Tycoon*) (Richard Wallace).
- 1950: **Las furias** (*The Furies*) (Anthony Mann).
- 1952: **Salomé** (*Salome*) (William Dieterle).
- 1956: **Los diez mandamientos** (*The Ten Commandments*) (Cecil B. DeMille).
- 1958: **La gata sobre el tejado de zinc** (*Cat on a Hot Tin Roof*) (Richard Brooks).
- 1959: **Cinderfella** (*Cinderfella*) (Frank Tashlin).
- 1960: **Macbeth** (George Schaefer).
- 1961: **Entre sin llamar** (*Don't Bother to Knock*) (Cyril Frankel).
- 1969: **Un hombre llamado Caballo** (*A Man Called Horse*) (Elliot Silverstein).
- 1974: **Inn of the Damned** (Terry Bourke).
- 1984: **Star Trek III - En busca de Spock** (*Star Trek III: The Search for Spock*) (Leonard Nimoy).
- 1986: **Impure Thoughts** (narradora) (Michael A. Simpson).

Ethel Barrymore

(1879-1959)

- 1914: **The Nightingale** (Augustus Thomas).
- 1915: **The Final Judgement** (Edwin Carewe).
- 1916: **The Kiss of Hate** (William Nigh). **The Awakening of Helena Richie** (John W. Noble).
- 1917: **La presa blanca** (*The White Raven*) (George D. Baker). **The Call of Her People** (John W. Noble). **El más grande poder** (*The Greatest Power*) (Edwin Carewe). **The Lifted Veil** (George D. Baker). **Life's Whirlpool** (Lionel Barrymore). **Instinto materno** (*The Eternal Mother*) (Frank Reicher). **Una viuda americana** (*An American Widow*) (Frank Reicher). **National Red Cross Pageant** (William Christy Cabanne).
- 1918: **Our Mrs. McChesney** (Ralph W. Ince).
- 1919: **El divorcio de Alicia** (*The Divorcee*) (Herbert Blaché).
- 1932: **Rasputin y la zarina** (*Rasputin and the Empress*) (Richard Boleslavsky).
- 1933: **All at Sea** (c) (E. H. Kleiner).
- 1944: **Un corazón en peligro** (*None But the Lonely Heart*) (Clifford Odets).
- 1946: **La escalera de caracol** (*The Spiral Staircase*) (Robert Siodmak).
- 1947: **Un destino de mujer** (*The Farmer Daughter*) (H. C. Potter). **Moss Rose** (Gregory Ratoff). **Mi corazón te guía** (*Night Song*) (John Cromwell).
- 1948: **El proceso Paradine** (*The Paradine Case*) (Alfred Hitchcock). **Moonrise** (Frank Borzage). **Jennie** (*Portrait of Jennie*) (William Dieterle).
- 1949: **El gran pecador** (*The Great Sinner*) (Robert Siodmak). **That Midnight Kiss** (Norman Taurog). **El Danubio rojo** (*The Red Danube*) (George Sidney). **Pinky** (*Pinky*) (Elia Kazan).
- 1951: **Daphne, the Virgin of the Golden Laurels** (narración) (c) (George Hoyningen-Huene). **King Lady** (John Sturges). **The Secret of Convict Lake** (Michael Gordon). **It's a Big Country (2ª parte: The Census Takers)** (John Sturges).
- 1952: **Deadline U. S. A.** (Richard Brooks). **Just for You** (Elliott Nugent).
- 1953: **Tres amores** (*The Story of Three Loves. Ep: Mademoiselle*) (Vincente Minnelli). **Main Street to Broadway** (Tay Garnett).
- 1954: **Siempre tú y yo** (*Young at Heart*) (Gordon Douglas).
- 1957: **Johnny Trouble** (John H. Auer).

John Barrymore

(1882-1942)

- 1914: **An American Citizen** (J. Searle Dawley). **The Man from Mexico** (Thomas N. Heffron).
- 1915: **Are You a Mason?** (Thomas N. Heffron). **The Dictator** (Oscar Eagle). **The Incurable Dukane** (James Durkin).
- 1916: **Nearly a King** (Frederick Thompson). **The Lost Bridegroom** (James Kirkwood). **The Red Widow** (James Durkin).
- 1917: **Raffles** (*Raffles, the Amateur Cracksman*) (George Irving). **National Red Cross Pageant** (William Christy Cabanne).
- 1918: **On the Quiet** (Chester Withey).
- 1919: **Vivan los novios** (*Here Comes the Bride*) (John S. Robertson). **Por los fueros del honor** (*The Test of Honor*) (John S. Robertson).
- 1920: **El hombre y la bestia** (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) (John S. Robertson).
- 1921: **Esposas sin amor** (*The Lotus Eater*) (Marshall A. Neilan).
- 1922: **Sherlock Holmes** (*Sherlock Holmes*) (Albert Parker).
- 1924: **El árbitro de la moda** (*Beau Brummel*) (Harry Beaumont).
- 1926: **La fiera del mar** (*The Sea Beast*) (Millard Webb). **Don Juan** (*Don Juan*) (Alan Crosland).
- 1927: **Los amores de Manon** (*When a Man Loves*) (Alan Crosland). **El vagabundo poeta** (*The Beloved Rogue*) (Alan Crosland).
- 1928: **Tempestad** (*Tempest*) (Sam Taylor).
- 1929: **Amor eterno** (*Eternal Love*) (Ernst Lubitsch). **Arriba el telón** (*The Show of Shows*) (John G. Adolphi). **El general Crack** (*General Crack*) (Alan Crosland).
- 1930: **The Man from Blankley's** (Alfred E. Green). **La fiera del mar** (*Moby Dick*) (Lloyd Bacon).
- 1931: **Svengali** (*Svengali*) (Archie Mayo). **El ídolo** (*The Mad Genius*) (Michael Curtiz).
- 1932: **Arsenio Lupin** (*Arsène Lupin*) (Jack Conway). **Gran Hotel** (*Grand Hotel*) (Edmund Goulding). **La última acusación** (*State's Attorney*) (George Archainbaud). **Doble sacrificio** (*A Bill of Divorcement*) (George Cukor). **Rasputin y la zarina** (*Rasputin and the Empress*) (Richard Boleslavsky).
- 1933: **Topaze** (Harry D'Abbadie D'Arrast). **Reunión** (*Reunion in Vienna*) (Sidney Franklin). **Cena a las ocho** (*Dinner at Eight*) (George Cukor). **Vuelo nocturno** (*Night Flight*) (Clarence Brown). **El abogado** (*Counsellor at Law*) (William Wyler).
- 1934: **Long Lost Father** (Ernest B. Schoedsack). **La comedia de la vida** (*Twentieth Century*) (Howard Hawks).
- 1936: **Romeo y Julieta** (*Romeo and Juliet*) (George Cukor).

- 1937: **Primavera** (*Maytime*) (Robert Z. Leonard). **Bulldog Drummond Comes Back** (Louis King). **Night Club Scandal** (Ralph Murphy). **True Confession** (Wesley Ruggles).
- 1938: **Bulldog Drummond's Revenge** (Louis King). **Romance in the Dark** (H. C. Potter). **Bulldog Drummond's Peril** (James Hogan). **María Antonieta** (*Marie Antoinette*) (W. S. Van Dyke). **Lobos del Norte** (*Spawn of the North*) (Henry Hathaway). **Hold That Co-Ed** (George Marshall).
- 1939: **The Great Man Votes** (Garson Kanin). **Medianoche** (*Midnight*) (Mitchell Leisen).
- 1940: **The Great Profile** (Walter Lang). **La mujer invisible** (*The Invisible Woman*) (Edward Sutherland).
- 1941: **World Premiere** (Ted Tetzlaff). **Playmates** (David Butler).

Lionel Barrymore

(1878-1954)

1911: **La batalla** (*The Battle*)^[*].

1912: **Amigos** (*Friends*)*. **So Near, Yet So Far***. **The Chiefs Blanket***. **The One She Loved***. **The Painted Lady***. **The Musketeers of Pig Alley***. **La matanza** (*The Massacre*)*. **Gold and Glitter***. **My Baby***. **The Informer***. **Brutality***. **El sombrero de Nueva York** (*The New York Hat*)*. **Vapor contra petróleo** (*Oil and Water*)*. **The Burglar's Dilemma***. **A Cry for Help***. **The God Within***. **Three Friends***.

1913: **Father's Lesson** (Dell Henderson). **The Telephone Girl and the Lady***. **An Adventure in the Autumn Woods***. **Love in an Apartment Hotel***. **Near to Earth***. **Fate***. **A Welcome Intruder** (D. W. Griffith?). **The Sheriffs Baby***. **The Perfidy of Mary***. **The Little Tease***. **A Misunderstood Boy***. **The Lady and the Mouse***. **The Wanderer***. **The House of Darkness***. **The Yaqui Cur***. **Just Gold***. **The Ranchero's Revenge***. **A Timely Interception***. **The Fatal Wedding** (William Christy Cabanne). **Red Hicks Defies the World** (Dell Henderson). **Her Father's Silent Partner** (Paul Powell). **Woman Against Woman** (Paul Powell). **Almost a Wild Man** (Dell Henderson). **The Well** (Anthony O'Sullivan). **Death's Marathon***. **The Switch-Tower** (Anthony O'Sullivan). **In Diplomatic Circles** (Anthony O'Sullivan). **Mister Jefferson Green** (Dell Henderson). **A Girl's Stratagem** (Paul Powell). **A Gamble with Death** (Anthony O'Sullivan). **Pa Says** (Dell Henderson). **The Mirror** (Anthony O'Sullivan). **An Indian's Loyalty** (William Christy Cabanne?). **Under the Shadow of the Law** (Anthony O'Sullivan). **I Was Meant for You** (Anthony O'Sullivan). **The Work Habit** (Anthony O'Sullivan). **The Strong Man's Burden** (Anthony O'Sullivan). **The Stolen Treaty** (Anthony O'Sullivan). **So Runs the Way** (William Christy Cabanne). **His Inspiration** (William Christy Cabanne). **All for Science** (Anthony O'Sullivan). **The Power of the Press**. **The House of Discord** (James Kirkwood).

1914: **Classmates** (James Kirkwood). **Strongheart** (James Kirkwood). **Men and Women** (James Kirkwood). **Judit de Betulia** (*Judith of Bethulia*) (un extra) (D. W. Griffith). **The Battle of Elderbush Gulch** (D. W. Griffith). **La vida del hombre primitivo** (*In Prehistoric Days*. Otro título: *Brute Force*) (D. W. Griffith). **The Woman in Black** (Lawrence Marston). **The Seas of the Mighty** (T. Hays Hunter). **The Span of Life** (Edward Mackay). **Under the Gaslight** (Lawrence Marston).

1915: **Wildfire** (Edwin Middleton). **A Modern Magdalen** (Will Davis). **The**

- Curious Conduct of Judge Legarde** (Will Davis). **The Flaming Sword** (E. Middleton). **Dora Thorne** (Lawrence Marston). **The Romance of Elaine** (serial) (George B. Seitz). **A Yellow Streak** (William Nigh).
- 1916: **Dorian's divorce** (O. A. C. Lund). **The Quitter** (Charles Horan). **The Upheaval** (Charles Horan). **The Brand of Cowardice** (John W. Noble).
- 1917: **The End of the Tour** (George D. Baker). **His Father's Son** (George D. Baker). **The Millionaire's Double** (Harry Davenport). **National Red Cross Pageant** (William Christy Cabanne).
- 1920: **The Valley of Night**. **The Copperhead** (Charles Maigne). **The Master Mind** (Kenneth Webb). **The Devil's Garden** (Kenneth Webb).
- 1921: **The Great Adventure** (Kenneth Webb). **Jim the Penman** (Kenneth Webb).
- 1922: **Boomerang Bill** (Tom Terriss). **The Face in the Fog** (Alan Crosland).
- 1923: **Los enemigos de la mujer** (*The Enemies of Women*) (Alan Crosland). **A ciegas por los hielos** (*Unseeing Eyes*) (Edward H. Griffith). **La ciudad eterna** (*The Eternal City*) (George Fitzmaurice).
- 1924: **América** (*America*) (D. W. Griffith). **Meddling Women** (Ivan Abramson). **I Am the Man** (Ivan Abramson). **Decameron Nights** (Herbert Wilcox).
- 1925: **Die Frau mit dem schelechten Ruf** (Benjamin Christensen). **A Man of Iron** (Whitman Bennett). **El maniquí parisiense** (*Fifty-Fifty*) (Henri Diamant Berger). **The Girl Who Wouldn't Work** (Marcel De Sano). **Quando se ama** (*Children of the Whirlwind*) (Whitman Bennett). **La caravana de oro** (*The Splendid Road*) (Frank Lloyd). **The Wrongdoers** (Hugh Dierker).
- 1926: **Wife Tamers** (c) (James W. Home). **La barrera** (*The Barrier*) (George Hill). **Ojos claros** (*Brooding Eyes*) (Edward J. Le Saint). **Paris a medianoche** (*Paris at Midnight*) (E. Mason Hopper). **Amor afortunado** (*The Lucky Lady*) (Raoul Walsh). **La tierra de todos** (*The Temptress*) (Fred Niblo). **The Bells** (James Young).
- 1927: **El palacio de las maravillas** (*The Show*) (Tod Browning). **La mujer adora los brillantes** (*Women Love Diamonds*) (Edmund Goulding). **Cruel dilema** (*Body and Soul*) (Reginald Barker). **The Thirteenth Hour** (Chester Franklin).
- 1928: **Frágil voluntad** (*Sadie Thompson*) (Raoul Walsh). **Su mayor victoria** (*Drums of Love*) (D. W. Griffith). **La escultora de la paz** (*The Lion and the Mouse*) (Lloyd Bacon). **Juventud descarriada** (*Road House*) [Richard Rosson o James Kevin McGuinness]. **Los pantanos de Zanzibar** (*West of Zanzibar*) (Tod Browning). **La muchacha del bar** (*The River Woman*) (Joseph E. Henabery).
- 1929: **Jimmy el misterioso** (*Alias Jimmy Valentine*) (Jack Conway). **Hollywood Revue** (*The Hollywood Revue of 1929*) (Charles F. Reisner). **La isla misteriosa** (*The Mysterious Island*) (Lucien Hubbard).
- 1930: **Free and Easy** (Edward Sedgwick). **Estrellados** (Edward Sedgwick).
- 1931: **Alma libre** (*A Free Soul*) (Clarence Brown). **Manos culpables** (*Guilty Hands*)

- (W. S. Van Dyke). **El carnet amarillo** (*The Yellow Ticket*) (Raoul Walsh). **Mata Hari** (*Mata Hari*) (George Fitzmaurice).
- 1932: **Remordimiento** (*Broken Lullaby*) (Ernst Lubitsch). **Arsenio Lupin** (*Arsène Lupin*) (Jack Conway). **Gran Hotel** (*Grand Hotel*) (Edmund Goulding). **The Washington Masquerade** (Charles Brabin). **Rasputin y la zarina** (*Rasputin and the Empress*) (Richard Boleslavsky).
- 1933: **Honrarás a tu padre** (*Sweepings*) (John Cronwell). **El futuro es nuestro** (*Looking Forward*) (Clarence Brown). **The Stranger's Return** (King Vidor). **Cena a las ocho** (*Dinner at Eight*) (George Cukor). **El viajero solitario** (*One Man's Journey*) (John S. Robertson). **Vuelo nocturno** (*Night Flight*) (Clarence Brown). **El difunto Christopher Bean** (*Christopher Bean*) (Sam Wood). **Tres mujeres** (*Should Ladies Behave*) (Harry Beaumont). **La ciudad de cartón** (Louis King).
- 1934: **En la pendiente** (*This Side of Heaven*) (William K. Howard). **Carolina** (*Carolina*) (Henry King). **Busco un millonario** (*The Girl from Missouri*) (Jack Conway). **La isla del tesoro** (*Treasure Island*) (Victor Fleming).
- 1935: **David Copperfield** (*David Copperfield*) (George Cukor). **La marca del vampiro** (*Mark of the Vampire*) (Tod Browning). **La pequeña coronela** (*The Little Colonel*) (David Butler). **El héroe público número 1** (*Public Hero No. 1*) (J. Walter Ruben). **La voz de ultratumba** (*The Return of Peter Grimm*) (George Nicholls Jr.). **Ayer como hoy** (*Ah, Wilderness*) (Clarence Brown).
- 1936: **La voz irresistible** (*The Voice of Bugle Ann*) (Richard Thorpe). **El camino de la gloria** (*The Road to Glory*) (Howard Hawks). **Muñecos infernales** (*The Devil-Doll*) (Tod Browning). **The Gorgeous Hussy** (Clarence Brown).
- 1937: **Margarita Gautier** (*Camille*) (George Cukor). **Capitanes intrépidos** (*Captain Courageous*) (Victor Fleming). **Honor de familia** (*A Family Affair*) (George B. Seitz). **Saratoga** (*Saratoga*) (Jack Conway). **Cadetes del mar** (*Navy Blue and Gold*) (Sam Wood).
- 1938: **Un Yanqui en Oxford** (*A Yank at Oxford*) (Jack Conway). **Piloto de pruebas** (*Test Pilot*) (Victor Fleming). **Vive como quieras** (*You Can't Take It with You*) (Frank Capra). **Young Dr. Kildare** (Harold S. Bucquet).
- 1939: **Let Freedom Ring** (Jack Conway). **Calling Dr. Kildare** (Harold S. Bucquet). **On Borrowed Time** (Harold S. Bucquet). **The Secret of Dr. Kildare** (Harold S. Bucquet).
- 1940: **Dr. Kildare's Strange Case** (Harold S. Bucquet). **Dr. Kildare Goes Home** (Harold S. Bucquet). **Dr. Kildare's Crisis** (Harold S. Bucquet).
- 1941: **The Penalty** (Harold S. Bucquet). **The Bad Man** (Richard Thorpe). **The People vs. Dr. Kildare** (Harold S. Bucquet). **Lady Be Good** (Norman Z. McLeod). **Dr. Kildare's Wedding Day** (Harold S. Bucquet). **Dr. Kildare's Victory** (W. S. Van Dyke).

- 1942: **Calling Dr. Gillespie** (Harold S. Bucquet). **Dr. Gillespie's New Assistant** (Willis Goldbeck). **Tennessee Johnson** (William Dieterle).
- 1943: **The Last Will and Testament of Tom Smith** (c) (Harold S. Bucquet). **Dr. Gillespie's Criminal Case** (Willis Goldbeck). **Dos en el cielo** (*A Guy Named Joe*) (Victor Fleming).
- 1944: **Three Men in White** (Willis Goldbeck). **Desde que te fuiste** (*Since You Went Away*) (John Cromwell). **Between Two Women** (Willis Goldbeck). **Estirpe de dragon** (*Dragon Seed*) (narrador) (Jack Conway, Harold S. Bucquet).
- 1945: **El valle del destino** (*The Valley of Decision*) (Tay Garnett).
- 1946: **Three Wise Fools** (Edward Buzzell). **Desconfianza** (*The Secret Heart*) (Robert Z. Leonard). **¡Qué bello es vivir!** (*It's a Wonderful Life*) (Frank Capra). **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*) (King Vidor).
- 1947: **Dark Delusion** (Willis Goldbeck).
- 1948: **Cayo Largo** (*Key Largo*) (John Huston).
- 1949: **El demonio del mar** (*Down to the Sea in Ships*) (Henry Hathaway). **Malaca** (*Malaya*) (Richard Thorpe). **Some of the Beast** (narrador) (Frank Whitbeck).
- 1950: **Right Cross** (John Sturges).
- 1951: **Bannerline** (Don Weis). **Estrella del destino** (*Lone Star*) (Vincent Sherman).
- 1953: **Main Street to Broadway** (Tay Garnett).

Como director:

- 1917: **Life's Whirlpool** (y guión).
- 1929: **Confession** (c). **Madame X**. **His Glorious Night** (y música). **El espectro verde** (*The Unholy Night*).
- 1930: **La canción de la estepa** (*The Rogue Song*). **Ten Cents a Dance**.

Como guionista:

- 1912: **The Burglar's Dilemma** (D. W. Griffith). **The Tender-Hearted Boy** (D. W. Griffith).
- 1913: **The Vengeance of Galora** (Anthony O'Sullivan).

Ward Bond

(1903-1960)

- 1929: **El triunfo de la audacia** (*Salute*) (John Ford). **Letra y música** (*Words and Music*) (James Tinling).
- 1930: **El intrépido** (*Born Reckless*) (John Ford). **La gran jornada** (*The Big Trail*) (Raoul Walsh).
- 1931: **Un yanqui en la corte del rey Arturo** (*A Connecticut Yankee*) (David Butler). **Three Girls Lost** (Sidney Lanfield). **La araña** (*The Spider*) (William C. Menzies, Kenneth MacKenna). **Intrigas periodísticas** (*Sob Sister*) (Alfred Santell). **El doctor Arrowsmith** (*Arrowsmith*) (John Ford).
- 1932: **El bólido** (*High Speed*) (D. Ross Lederman). **The Trial of Vivienne Ware** (William K. Howard). **Nacido para pelear** (*Hello Trouble*) (Lambert Hillyer). **El Aguila Blanca** (*White Eagle*) (Lambert Hillyer). **Aquí sobra uno** (*Rackety Rax*) (Alfred Werker). **Virtue** (Edward Buzzell). **Carne** (*Flesh*) (John Ford). **El jinete del ocaso** (*Sundown Rider*) (Lambert Hillyer).
- 1933: **Obey the Law** (Benjamin Stoloff). **50\$, una vida** (*Lucky Devils*) (Ralph Ince). **Héroes del azar** (*State Trooper*) (D. Ross Lederman). **Delirios del trópico** (*When Strangers Marry*) (Clarence Badger). **Unknown Valley** (Lambert Hillyer). **Gloria y hambre** (*Heroes for Sale*) (William A. Wellman). **El demoledor** (*The Wrecker*) (Albert Rogell). **Dama por un día** (*Lady for a Day*) (Frank Capra) **La voz del peligro** (*Police Car 17*) (Lambert Hillyer). **Wild Boys of the Road** (William A. Wellman). **Straightaway** (Otto Brower). **College Coach** (William A. Wellman). **The Fighting Code** (Lambert Hillyer).
- 1934: **El alguacil de la frontera** (*Frontier Marshal*) (Lewis Seiler). **Los exricos** (*The Poor Rich*) (Edward Sedgwick). **Sucedió una noche** (*It Happened One Night*) (Frank Capra). **The Fighting Ranger**. Otro tít: **The Fighting Rangers** (George B. Seitz). **Una voz en la noche** (*Voice in the Night*) (Charles C. Coleman). **Entérate mundo** (*I'll Tell the World*) (Edward Sedgwick). **El remolino** (*Whirlpool*) (Roy William Neill). **The Crime of Helen Stanley** (D. Ross Lederman). **El burlador de Florencia** (*The Affairs of Cellini*) (Gregory La Cava). **Para siempre mía** (*Most Precious Thing in Life*) (Lambert Hillyer). **Ahí viene el novio** (*Here Comes the Groom*) (Edward Sedgwick). **El payaso del circo** (*Circus Clown*) (Ray Enright). **A Man's Game** (D. Ross Lederman). **The Defense Rests** (Lambert Hillyer). **Papá bohemio** (*The Human Side*) (Edward Buzzell). **Girl in Danger** (D. Ross Lederman). **Encadenada** (*Chained*) (Clarence Brown). **Death on the Diamond** (Edward Sedgwick). **Against the Law** (Lambert Hillyer). **Men of the Night** (Lambert Hillyer). **Estrictamente confidencial** (*Broadway Bill*)

(Frank Capra). **El campeón ciclista** (*6 Day Bike Rider*) (Lloyd Bacon).

1935: **Vicio y virtud** (*Grand Old Girl*) (John Robertson). **Bajo presión** (*Under Pressure*) (Raoul Walsh). **Los diablos del aire** (*Devil Dogs of the Air*) (Lloyd Bacon). **El valle del infierno** (*The Crimson Trail*) (Al Raboch). **En busca de la fortuna** (*Times Square Lady*) (George B. Seitz). **El cuarto número 309** (*One New York Night*) (Jack Conway). **Sangre en la nieve** (*Fighting Shadows*) (David Selman). **Casino de París** (*Go into Your Dance*) (Archie L. Mayo). **Mary Jane's Pa** (William Keighley). **The Headline Woman** (William Nigh). **El infierno negro** (*Black Fury*) (Michael Curtiz). **El acorazado misterioso** (*Murder in the Fleet*) (Edward Sedgwick). **Justicia serrana** (*Justice of the Range*) (David Selman). **Calm Yourself** (George B. Seitz). **Así se escribe la historia** (*She Gets Her Man*) (William Nigh). **Little Big Shot** (Michael Curtiz). **La flecha del terror** (*Guard That Girl*) (Lambert Hillyer). **Waterfront Lady** (Joseph Santley). **Los últimos días de Pompeya** (*The Last Days of Pompeii*) (Ernest B. Schoedsack). **Tres meses de vida** (*His Night Out*) (William Nigh). **La excéntrica** (*Three Kids and a Queen*) (Edward Ludwig). **Domando fanfarrones** (*Western Courage*) (Spencer Gordon Bennet). **El valor se impone** (*Too Tough to Kill*) (D. Ross Lederman). **Broadway Hostess** (Frank McDonald).

1936: **El asesino invisible** (*Two in the Dark*) (Benjamin Stoloff). **¿Quién la raptó?** (*Muss 'Em Up*) (Charles Vidor). **The Leathernecks Have Landed** (Howard Bretherton). **El cuatrero** (*Cattle Thief*) (Spencer Gordon Bennet). **Colleen** (Alfred E. Green). **El hijo del regimiento** (*Pride of the Marines*) (D. Ross Lederman). **El torrente vengador** (*Avenging Waters*) (Spencer Gordon Bennet). **The Case Against Mr. Ames** (D. Ross Lederman). **Fatal Lady** (Edward Ludwig). **Su primer hijo** (*The First Baby*) (Lewis Seiler). **Furia** (*Fury*) (Fritz Lang). **White Fang** (David Butler). **Cásate y verás** (*The Bride Walks Out*) (Leigh Jason). **Crash Donovan** (William Nigh). **High Tension** (Allan Dwan). **Second Wife** (Edward Killy). **The Gorgeous Hussy** (Clarence Brown). **They Met in a Taxi** (Alfred E. Green). **El hombre que vivió dos veces** (*The Man Who Lived Twice*) (Harry Lachman). **The Accusing Finger** (James Hogan). **Without Orders** (Lew Landers). **Legion of Terror** (C. C. Coleman). **Conflict** (David Howard).

1937: **Woman-Wise** (Allan Dwan). **La sirena del puerto** (*The Devils's Playground*) (Erle C. Kenton). **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*) (Fritz Lang). **¿Cuándo es tu cumpleaños?** (*When's Your Birthday?*) (Harry Beaumont). **Park Avenue Logger** (David Howard). **23 1/2 Hours Leave** (John G. Blystone). **The Soldier and the Lady** (George Nicholls Jr.). **Alarma en la ciudad** (*Night Key*) (Lloyd Corrigan). **The Wildcatter** (Lewis D. Collins). **Mountain Music** (Robert Florey). **A Fight to the Finish** (C. C. Coleman). **Marry the Girl** (William McGann). **Una pareja invisible** (*Topper*) (Norman

Z. McLeod). **Dead End** (William Wyler). **Almas en el mar** (*Souls at Sea*) (Henry Hathaway). **Escape by Night** (Hamilton McFadden). **La quimera de Hollywood** (*Music for Madame*) (John Blystone). **Fight for Your Lady** (Ben Stoloff).

1938: **Penitentiary** (John Brahm). **Professor Beware** (Elliott Nugent). **Of Human Hearts** (Clarence Brown). **Born to Be Wild** (Joe Kane). **La fiera de mi niña** (*Bringing Up Baby*) (Howard Hawks). **Hawaii Calls** (Edward F. Cline). **Mr. Moto's Gamble** (James Tinling). **Over the Wall** (Frank MacDonald). **Las aventuras de Marco Polo** (*The Adventures of Marco Polo*) (Archie Mayo). **Flight into Nowhere** (Lewis D. Collins). **Gun Law** (David Howard). **Numbered Woman** (Karl Brown). **Reformatory** (Lewis D. Collins). **Prison Break** (Arthur Lubin). **The Amazing Doctor Clitterhouse** (Anatole Litvak). **Fugitives for a Night** (Leslie Goodwins). **Vive como quieras** (*You Can't Take It with You*) (Frank Capra). **The Law West of Tombstone** (Glenn Tryon). **Submarine Patrol** (John Ford). **Going Places** (Ray Enright).

1939: **La sombra de Frankenstein** (*Son of Frankenstein*) (Rowland V. Lee). **They Made Me a Criminal** (Busby Berkeley). **Lazo sagrado** (*Made for Each Other*) (John Cromwell). **Pardon Our Nerve** (H. Bruce Humberstone). **The Oklahoma Kid** (Lloyd Bacon). **Trouble in Sundown** (David Howard). **Mr. Moto in Danger Island** (Herbert I. Leeds). **Dodge, ciudad sin ley** (*Dodge City*) (Michael Curtiz). **Return of the Cisco Kid** (Herbert I. Leeds). **Confessions of a Nazi Spy** (Anatole Litvak). **The Kid from Kokomo** (Lewis Seiler). **El joven Lincoln** (*Young Mr. Lincoln*) (John Ford). **The Girl from Mexico** (Leslie Goodwins). **Waterfront** (Terry Morse). **Frontier Marshal** (Allan Dwan). **Heaven with a Barbed Wire Fence** (Ricardo Cortez). **Corazones indomables** (*Drums Along the Mohawk*) (John Ford). **Lo que el viento se llevó** (*Gone with the Wind*) (Victor Fleming). **The Cisco Kid and the Lady** (Herbert I. Leeds).

1940: **Las uvas de la ira** (*The Grapes of Wrath*) (John Ford). **El despertar de una ciudad** (*Little Old New York*) (Henry King). **Oro, amor y sangre** (*Virginia City*) (Michael Curtiz). **Buck Benny Rides Again** (Mark Sandrich). **The Mortal Storm** (Frank Borzage). **Sailor's Lady** (Allan Dwan). **Kit Carson** (*Kit Carson*) (George B. Seitz). **Hombres intrépidos** (*The Long Voyage Home*) (John Ford). **Camino de Santa Fe** (*Santa Fe Trail*) (Michael Curtiz).

1941: **A Man Betrayed** (John H. Auer). **La ruta del tabaco** (*Tobacco Road*) (John Ford). **The Shepherd of the Hills** (Henry Hathaway). **Manpower** (Raoul Walsh). **Doctors Don't Tell** (Jacques Tourneur). **Sargento York** (*Sergeant York*) (Howard Hawks). **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*) (John Huston). **Aguas pantanosas** (*Swamp Water*) (Jean Renoir). **Wild Bill Hickok Rides** (Ray Enright).

1942: **The Falcon Takes Over** (Irving Reis). **Como ella sola** (*In This Our Life*)

- (John Huston). **Diez héroes de West Point** (*Ten Gentlemen from West Point*) (Henry Hathaway). **Los malhechores de Carsin** (*Sin Town*) (Ray Enright). **Gentleman Jim** (*Gentleman Jim*) (Raoul Walsh).
- 1943: **Hello, Frisco, Hello** (Bruce Humberstone). **Dos en el cielo** (*A Guy Named Joe*) (Victor Fleming). **Hitler-Dead or Alive** (Nick Grinde). **Slightly Dangerous** (Wesley Ruggles). **They Came to Blow Up America** (Edward Ludwig), **Cowboy Commandos** (S. Roy Luby).
- 1944: **Él y su enemiga** (*Tall in the Saddle*) (Edwin L. Marin). **Eran cinco hermanos** (*The Sullivans*) (Lloyd Bacon). **Home in Indiana** (Henry Hathaway).
- 1945: **They Were Expendable** (John Ford). **Dakota** (Joseph Kane).
- 1946: **Tierra generosa** (*Canyon Passage*) (Jacques Tourneur). **¡Qué bello es vivir!** (*It's a Wonderful Life*) (Frank Capra). **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*) (John Ford).
- 1947: **El fugitivo** (*The Fugitive*) (John Ford). **Los inconquistables** (*Unconquered*) (Cecil B. DeMille).
- 1948: **Fort Apache** (*Fort Apache*) (John Ford). **The Time of Your Life** (H. C. Potter). **Raíces de pasión** (*Tap Roots*) (George Marshall). **Juana de Arco** (*Joan of Arc*) (Victor Fleming). **3 Godfathers** (John Ford).
- 1950: **Lo quiso la suerte** (*Riding High*) (Frank Capra). **Singing Guns** (Springsteen). **Corazón de hielo** (*Kiss Tomorrow Goodbye*) (Gordon Douglas). **Wagon Master** (John Ford). **The Great Missouri Raid** (Gordon Douglas).
- 1951: **La flota silenciosa** (*Operation Pacific*) (George Waggner). **Sólo el valiente** (*Only the Valiant*) (Gordon Douglas). **On Dangerous Ground** (Nicholas Ray).
- 1952: **El hombre tranquilo** (*The Quiet Man*) (John Ford). **Hellgate** (Charles Marquis Warren). **Thunderbirds** (John H. Auer).
- 1953: **Soplo salvaje** (*Blowing Wild*) (Hugo Fregonese). **The Moonlighter** (Roy Rowland). **Hondo** (*Hondo*) (John Farrow).
- 1954: **Gypsy Colt** (Andrew Marton). **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*). (Nicholas Ray). **The Bob Mathias Story** (Francis D. Lyon).
- 1955: **Cuna de héroes** (*The Long Gray Line*) (John Ford). **Escala en Hawái** (*Mister Roberts*) (John Ford, Mervyn LeRoy, Joshua Logan —no acreditado—). **Un hombre solo** (*A Man Alone*) (Ray Milland).
- 1956: **Centauros del desierto** (*The Searchers*) (John Ford). **Dakota Incident** (Lewis R. Foster). **Pillars of the Sky** (George Marshall).
- 1957: **The Halliday Brand** (Joseph H. Lewis). **Escrito bajo el sol** (*The Wings of Eagles*) (John Ford).
- 1958: **China Doll** (Frank Borzage).
- 1959: **Alias Jesse James** (*Alias Jesse James*) (Norman Z. McLeod). **Río Bravo** (*Rio Bravo*) (Howard Hawks).

Películas citadas en algunas fuentes, pero sin confirmar su participación:

1932: **Los amos del presidio** (*Hold 'Em Jail*) (Norman Taurog).

1934: **Speed Wings** (Otto Brower).

Ernest Borgnine

(1917)

- 1951: **China Corsair** (Ray Nazarro). **The Whistle at Eaton Falls** (Robert Siodmak). **El poder invisible** (*The Mob*) (Robert Parrish).
- 1953: **The Stranger Wore a Gun** (André de Toth). **De aquí a la eternidad** (*From Here to Eternity*) (Fred Zinnemann).
- 1954: **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*) (Nicholas Ray). **Demetrius y los gladiadores** (*Demetrius and the Gladiators*) (Delmer Daves). **The Bounty Hunter** (André de Toth). **Veracruz** (*Vera Cruz*) (Robert Aldrich). **Conspiración de silencio** (*Bad Day at Black Rock*) (John Sturges).
- 1955: **Marty** (*Marty*) (Delbert Mann). **Busca tu refugio** (*Run for Cover*) (Nicholas Ray). **Sábado trágico** (*Violent Saturday*) (Richard Fleischer). **Última orden** (*The Last Command*) (Frank Lloyd). **The Square Jungle** (Jerry Hopper).
- 1956: **Jubal** (*Jubal*) (Delmer Daves). **The Catered Affair** (Richard Brooks). **The Best Things in Life Are Free** (Michael Curtiz).
- 1957: **Three Brave Men** (Philip Dunne).
- 1958: **Los vikingos** (*The Vikings*) (Richard Fleischer). **Arizona, prisión federal** (*The Badlanders*) (Delmer Daves). **El último torpedo** (*Torpedo Run*) (Joseph Pevney).
- 1959: **The Rabbit Trap** (Philip Leacock).
- 1960: **Pendiente de un hilo** (*Man on a String*) (André de Toth). **Paga o muere** (*Pay or Die!*) (Richard Wilson).
- 1961: **Desnuda frente al mundo** (*Go Naked in the World*) (Ranald MacDougall). **El rey de Poggioreale** (*Il re di Poggioreale / Le Roi des truands*) (Dulio Coletti). **Season of Passion / Summer of the Seventeenth Doll** (Leslie Norman). **Juicio universal** (*Il giudizio universale / Le Jugement dernier*) (Vittorio De Sica). **Venganza siciliana** (*I briganti italiani*) (Mario Camerini).
- 1962: **Barrabás** (*Barabba*) (Richard Fleischer).
- 1964: **McHale's Navy** (Edward J. Montagne).
- 1965: **El vuelo del Fénix** (*The Flight of the Phoenix*) (Robert Aldrich).
- 1966: **El Oscar** (*The Oscar*) (Russell Rouse).
- 1967: **Chuka** (*Chuka*) (Gordon Douglas). **Doce del patíbulo** (*The Dirty Dozen*) (Robert Aldrich).
- 1968: **La leyenda de Lylah Clare** (*The Legend of Lylah Clare*) (Robert Aldrich). **Estación Polar Cebra** (*Ice Station Zebra*) (John Sturges). **El reparto** (*The Split*) (Gordon Flemyng).
- 1969: **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*) (Sam Peckinpah). **Los desesperados** (*Los desesperados / Quei disperati che puzzano di sudore e di morte*) (Julio Buchs).

- 1970: **Los libertinos** (*The Adventurers*) (Lewis Gilbert). **Esta noche vamos de guerra** (*Suppose They Gave a War and Nobody Came?*) (Hy Averback).
- 1971: **La revolución de las ratas** (*Willard*) (Daniel Mann). **Bunny O'Hare** (Gerd Oswald). **Rain for a Dusty Summer** (Arthur Lubin). **Ana Coulter** (*Hannie Caulder*) (Burt Kennedy).
- 1972: **Los vengadores** (*The Revengers*) (Daniel Mann). **La aventura del Poseidon** (*The Poseidon Adventure*) (Ronald Neame). **Los largos días de la violencia** (*Un uomo dalla pelle dura*) (Franco Prosperi).
- 1973: **Odisea bajo el mar** (*The Neptune Factor*) (Daniel Petrie). **El emperador del Norte** (*Emperor of the North Pole*) (Robert Aldrich).
- 1974: **Law and Disorder** (Ivan Passer).
- 1975: **Domingo sangriento** (*Sunday in the Country*) (John Trent). **La lluvia del diablo** (*The Devil's Rain*) (Robert Fuest). **Destino fatal** (*Hustle*) (Robert Aldrich).
- 1976: **Navidad en una casa de citas** (*Natale in casa d'appuntamento*) (Armando Nannuzzi). **Won Ton Ton, the Dog Who Saved Hollywood** (Michael Winner). **Shoot** (Harvey Hart). **Alto riesgo** (*High Risk*) (Stewart Raffili).
- 1977: **Yo, el mejor** (*The Greatest*) (Tom Gries). **El príncipe y el mendigo** (*The Prince and the Pauper*) (Richard Fleischer).
- 1978: **Convoy** (*Convoy*) (Sam Peckinpah).
- 1979: **El planeta de los buitres** (*Ravagers*) (Richard Compton). **The Double McGuffin** (Joe Camp). **El abismo negro** (*The Black Hole*) (Gary Nelson).
- 1980: **El día del fin del mundo** (*When Time Ran Out*) (James Goldstone).
- 1981: **El superpoderoso** (*Super Fuzz*) (Sergio Corbucci). **1997... rescate en Nueva York** (*Escape from New York*) (John Carpenter). **Bendición mortal** (*Deadly Blessing*) (Wes Craven).
- 1983: **Jóvenes guerreros** (*Young Warriors*) (Lawrence D. Foldes).
- 1984: **Comando Patos Salvajes** (*Geheimcode Wildgänse / Arcobaleno selvaggio*) (*Wild Rainbow*) (Anthony M. Dawson) [Antonio Margheriti].
- 1985: **Cacería del hombre** (*Cane Arrabbiato*) [*Mad Dog*] (Larry Ludman) [Fabrizio De Angelis].
- 1987: **Skeleton Coast** (John "Bud" Cardos). **L'isola del tesoro** (Anthony M. Dawson) [Antonio Margheriti].
- 1988: **Spike of Bensonhurst** (Paul Morrissey). **Qualcuno pagherà** (Sergio Martino). **Any Man's Death** (Tom Clegg).
- 1989: **Asesinato en la autopista** (*Bersaglio sull'autostrada* [*Moving-Target*]) (Marius Mattei). **Laser Mission** (Beau Davis). **Gummibarchen küsst man nicht** (Walter Bannert). **Hoodwinked** (Lee H. Katzin).
- 1990: **The Last Match** (Larry Ludman) [Fabrizio de Angelis].
- 1992: **Gente de Sunset Boulevard** (*Mistress*) (Barry Primus).

Walter Brennan

(1894-1974)

- 1927: **El jinete indomable** (*The Ridin' Rowdy*) (Richard Thorpe). **Tearin' Into Trouble** (Richard Thorpe).
- 1928: **The Ballyhoo Buster** (Richard Thorpe).
- 1929: **Smilin' Guns** (Henry MacRae). **The Lariat Kid** (Reaves Eason). **The Long Long Trail** (Arthur Rosson). **Noche loca** (*One Hysterical Night*) (William J. Craft). **The Shannons of Broadway** (Emmett J. Flynn).
- 1930: **El rey del jazz** (*The King of Jazz*) (John Murray Anderson). **Scratch As Scratch Can** (c). (Mark Sandrich).
- 1931: **Dancing Dynamite** (Noel Mason). **Neck and Neck** (Richard Thorpe). **Is There Justice?** (Stuart Paton).
- 1932: **Un hombre de paz** (*Law and Order*) (Edward L. Calm). **The Air Mail Mystery** (serial) (Ray Taylor). **El ciclón tejano** (*The Texas Cyclone*) (D. Ross Lederman). **La huella delatora** (*Two Fisted Law*) (D. Ross Lederman). **Camino de la horca** (*Fighting for Justice*) (Otto Brower). **Miss Pinkerton** (Lloyd Bacon). **The All American** (Russell Mack). **La venganza de Tom** (*The Fourth Horseman*) (Hamilton McFadden). **The Iceman's Ball** (c) (Mark Sandrich). **Strange Justice** (Victor Schertzinger). **Nacido para pelear** (*Hello Trouble*) (Lambert Hillyer). **Honeymoon Lane** (William J. Craft). **Speed Madness** (George Crone).
- 1933: **El crimen misterioso** (*Strange People*) (Richard Thorpe). **Goldie Gets Alone** (Malcolm St. Clair). **Man of Action** (George Melford). **Enemigos leales** (*Silent Men*) (D. Ross Lederman). **El amigo enmascarado** (*Rustlers' Roundup*) (Henry McRae). **El beso ante el espejo** (*The Kiss Before the Mirror*) (James Whale), **¡Cantad, pecadores!** (*Sing Sinner Sing*) (Howard Christy). **One Year Later** (E. Mason Hopper). **Dama de cabaret** (*Sensation Hunters*) (Charles Vidor). **Mi mujer** (*My Woman*) (Victor Schertzinger). **Saturday's Millions** (Edward Sedgwick). **Phantom of the Air** (serial) (Ray Taylor). **El hombre invisible** (*The Invisible Man*) (James Whale).
- 1934: **Amantes fugitivos** (*Fugitive Lovers*) (Richard Boleslavsky). **Sinfonía de amor** (*Beloved*) (Victor Schertzinger). **En mala compañía** (*Good Dame*) (Marion Gering). **Lo que no puede comprarse** (*You Can't Buy Everything*) (Charles F. Riesner). **Deslices** (*Riptide*) (Edmund Goulding). **Entérate mundo** (*I'll Tell the World*) (Edward Sedgwick). **Jugar con fuego** (*Uncertain Lady*) (Karl Freund). **Pecador a medias** (*Half a Sinner*) (Kurt Newmann). **The Life of Vergie Winters** (Alfred Santell). **El vagón de la muerte** (*Murder in the Private Car*) (Harry Beaumont). **Lo que los dioses destruyen** (*Whom The Gods Destroy*) (Walter Lang). **Cuando el amor muere** (*There's Always*

- Tomorrow* (Edward Sloman). **Death on the Diamond** (Edward Sedgwick). **Grandes ilusiones** (*Great Expectations*) (Stuart Walker). **Justicia femenina** (*Cheating Cheaters*) (Richard Thorpe). **The Prescott Kid** (David Selman). **A Wicked Woman** (Charles Brabin). **Murder in the Clouds** (D. Ross Lederman). **La mina fantástica** (*Helldorado*) (James Cruze).
- 1935: **Northern Frontier** (Sam Neufield). **El misterio de Edwin Drood** (*Mystery of Edwin Drood*) (Stuart Walker). **Balas de papel** (*Law Beyond the Range*) (Ford Beebe). **Noche nupcial** (*The Wedding Night*) (King Vidor). **Spring Tonic** (Clyde Bruckman). **La novia de Frankenstein** (*Bride of Frankenstein*) (James Whale). **Los hilos del chisme** (*Party Wire*) (Erle C. Kenton). **El héroe público número 1** (*Public Hero N.º 1*) (J. Walter Ruben). **Todos somos unos** (*Lady Tubbs*) (Alan Croslan). **The Man on the Flying Trapeze** (Clyde Bruckman). **Welcome Home** (James Tinling). **We're in the Money** (Ray Enright). **La ciudad sin ley** (*Barbary Coast*) (Howard Hawks). **Restless Knights** (c). **Velada de ópera** (*Metropolitan*) (Richard Boleslawski). **Bric-a-Brac** (c) (Sam White). **Las siete llaves** (*Seven Keys to Baldpate*) (William Hamilton, Edward Killy).
- 1936: **Tres desalmados** (*Three Godfathers*) (Richard Boleslawski). **Esos tres** (*These Three*) (William Wyler). **Viviendo en la luna** (*Moon's Our Home*) (William A. Seiter). **Furia** (*Fury*) (Fritz Lang). **Rivales** (*Come and Get It*) (Howard Hawks, William Wyler). **Banjo on My Knee** (John Cromwell). **Paradise Valley** (Francis Wheeler, George Dunham).
- 1937: **She's Dangerous** (Lewis R. Foster, Milton Carruth). **When Love Is Young** (Hal Mohr). **The Affairs of Cappy Ricks** (Ralph Staub). **Wild and Woolly** (Alfred Werker).
- 1938: **Las aventuras de Tom Sawyer** (*The Adventures of Tom Sawyer*) (Norman Taurog). **Corsarios de Florida** (*The Buccaneer*) (Cecil B. De-Mille). **The Texans** (James Hogan). **Mother Carey's Chickens** (Rowland V. Lee). **El vaquero y la dama** (*The Cowboy and the Lady*) (H. C. Potter). **Kentucky** (David Butler).
- 1939: **La historia de Irene Casel** (*The Story of Vernon and Irene Castle*) (H. C. Potter). **Rapsodia de juventud** (*They Shall Have Music*) (Archie L. Mayo). **El explorador perdido** (*Stanley and Livingstone*) (Henry King). **Joe and Ethel Turp Call on the President** (Robert B. Sinclair).
- 1940: **Northwest Passage (Book I - Roger's Rangers)** (King Vidor). **Maryland** (Henry King). **El forastero** (*The Westerner*) (William Wyler).
- 1941: **Juan Nadie** (*Meet John Doe*) (Frank Capra). **Mujercita** (*Nice Girl?*) (William A. Seiter). **Sargento York** (*Sergeant York*) (Howard Hawks). **El rey de los mares** (*This Woman Is Mine*) (Frank Lloyd). **Aguas pantanosas** (*Swamp Water*) (Jean Renoir). **Rise and Shine** (Allan Dwan).
- 1942: **El orgullo de los yanquis** (*Pride of the Yankees*) (Sam Wood). **Stand By for**

- Action** (Robert Z. Leonard).
- 1943: **Slightly Dangerous** (Wesley Ruggles). **Hangmen Also Die** (Fritz Lang). **The North Star** (Lewis Milestone). **The Last Will and Testament of Tom Smith** (c).
- 1944: **Home in Indiana** (Henry Hathaway). **La princesa y el pirata** (*The Princess and the Pirate*) (David Butler). **Tener y no tener** (*To Have and Have Not*) (Howard Hawks).
- 1945: **Dakota** (Joseph Kane).
- 1946: **Una vida robada** (*A Stolen Life*) (Curtis Bernhardt). **Centennial Summer** (Otto Preminger). **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*) (John Ford). **Nobody Lives Forever** (Jean Negulesco).
- 1947: **Driftwood** (Allan Dwan).
- 1948: **Scudda-Hoo! Scudda-Hay!** (F. Hugh Herbert). **Río Rojo** (*Red River*) (Howard Hawks). **Blood on the Moon** (Robert Wise).
- 1949: **The Green Promise** (William D. Russell). **The Great Dan Patch** (Joe Newman). **Brimstone** (Joseph Kane). **Puente de mando** (*Task Force*) (Delmer Daves).
- 1950: **A Ticket to Tomahawk** (Richard Sale). **Singing Guns** (R. G. Springsteen). **Curtain Call at Cactus Creek** (Charles Lamont). **The Showdown** (Dorrei McGowan, Stuart E. McGowan). **Surrender** (Allan Dwan).
- 1951: **Camino de la horca** (*Along the Great Divide*) (Raoul Walsh). **Best of the Badmen** (William D. Russell). **The Wild Blue Yonder** (Allan Dwan).
- 1952: **Return of the Texan** (Delmer Daves). **Un grito en el pantano** (*Lure of the Wilderness*) (Jean Negulesco).
- 1953: **Sea of Lost Ships** (Joseph Kane).
- 1954: **Drums Across the River** (Nathan Juran). **Four Guns to the Border** (Richard Carlson). **Conspiración de silencio** (*Bad Day at Black Rock*) (John Sturges).
- 1955: **Tierras lejanas** (*The Far Country*) (Anthony Mann). **Así mueren los valientes** (*At Gunpoint!*) (Alfred Werker). **Glory** (David Butler).
- 1956: **Cuando llegue la primavera** (*Come Next Spring*) (R. G. Springsteen). **Goodbye, My Lady** (William A. Wellman). **Tierra de violencia** (*The Proud Ones*) (Robert D. Webb).
- 1957: **The Way to the Gold** (Robert D. Webb). **Tammy, la muchacha salvaje** (*Tammy and the Bachelor*) (Joseph Pevney). **God Is My Partner** (William F. Claxton).
- 1958: **Río Bravo** (*Rio Bravo*) (Howard Hawks).
- 1960: **Shoot Out at Big Sag** (Roger Kay).
- 1962: **La conquista del Oeste** (*How the West Was Won. Ep. The Rivers*) (Henry Hathaway).
- 1965: **Those Calloways** (Norman Tokar).
- 1966: **El Oscar** (*The Oscar*) (Russell Rouse).

- 1967: **El abuelo está loco** (*Gnome-Mobile*) (Robert Stevenson). **Rififi a la americana** (*Who's Minding the Mint?*) (Howard Morris).
- 1968: **The One and Only, Genuine, Original Family Band** (Michael O'Herlihy).
- 1969: **También un sheriff necesita ayuda** (*Support Your Local Sheriff*) (Burt Kennedy).
- 1971: **Smoke in the Wind** (Joseph Kane).

Películas que se encuentran citadas en algunas fuentes, pero sin confirmar su participación:

- 1928: **Silks and Saddles** (Robert F. Hill).
- 1930: **La casa de la discordia** (*A House Divided*) (William Wyler).
- 1932: **La risa del chacal** (*Cornered*) (Reeves Eason).
- 1933: **Los gánsters del aire** (*Parachute Jumper*) (Alfred E. Green). **La mundana** (*The Keyhole*) (Michael Curtiz). **Lilly turner** (William A. Wellman). **Carita de ángel** (*Baby Face*) (Alfred E. Green). **Hembra** (*Female*) (Michael Curtiz). **From Headquarters** (William Dieterle).
- 1934: **Mademoiselle Docteur** (*Stamboul Quest*) (Sam Wood). **Una mujer de su casa** (*Housewife*) (Alfred E. Green). **Desirable** (Archie L. Mayo). **Curtain at Eight** (E. Mason Hopper). **El velo pintado** (*The Painted Veil*) (Richard Boleslawski).

John Carradine

(1906-1988)

- 1930: **David el apocado** (*Tol'able David*)^[*] (John G. Blystone).
- 1931: **Bright Lights*** (Michael Curtiz). **El cielo en la tierra** (*Heaven on Earth*)* (Russell Mack).
- 1932: **Forgotten Commandments*** (Louis Gasnier, William Schorr), **El signo de la Cruz** (*The Sign of the Cross*)* (Cecil B. DeMille).
- 1933: **Secuestro** (*The Stoic of Temple Drake*)* (Stephen Roberts). **This Day and Age*** (Cecil B. DeMille). **To the Last Man*** (Henry Hathaway). **El hombre invisible** (*The Invisible Man*)* (James Whale). **Un día de gloria** (*Morning Glory*)* (Lowell Shennan).
- 1934: **Satanás** (*The Black Cat*)* (Edgar G. Ulmer). **Cleopatra** (*Cleopatra*)* (Cecil B. DeMille). **The Meanest Gal in Town*** (Russell Mack).
- 1935: **Clive de la India** (*Clive of India*) (Richard Boleslawski). **Una doncella en peligro** (*Transient Lady*) (Edward Buzzell). **El cardenal Richelieu** (*Cardinal Richelieu*) (Rowland V. Lee). **Les Misérables** (Richard Boleslawski). **La novia de Frankenstein** (*Bride of Frankenstein*) (James Whale). **La hija del barrio** (*Alias Mary Dow*) (Kurt Neumann). **Las cruzadas** (*The Crusades*) (Cecil B. DeMille). **Así se escribe la historia** (*She Gets Her Man*) (William Nigh). **El tunante** (*Bad Boy*) (John Blystone). **Desbanque Montecarlo** (*The Man Who Broke the Bank at Monte Carlo*) (Stephen Roberts).
- 1936: **Anything Goes** (Lewis Milestone). **Prisionero del odio** (*The Prisoner of Shark Island*) (John Ford). **A Message to Garcia** (voz) (George Marshall). **La pequeña vigía** (*Captain January*) (David Butler). **Bajo dos banderas** (*Under Two Flags*) (Frank Lloyd). **Half Angel** (voz) (Sidney Lanfield). **White Fang** (David Butler). **María Estuardo** (*Mary of Scotland*) (John Ford). **Ramona** (*Ramona*) (Henry King). **Dimples** (William A. Seiter). **Daniel Boone** (David Howard). **El jardín de Alá** (*The Garden of Allah*) (Richard Boleslawski). **Winterset** (Alfred Santell). **Laughing at Trouble** (Frank R. Strayer).
- 1937: **Nancy Steele Is Missing!** (George Marshall). **Capitanes intrépidos** (*Captains Courageous*) (Victor Fleming). **La contraseña** (*This Is My Affair*) (William A. Seiter). **Love Under Fire** (George Marshall). **Ali Baba Goes to Town** (David Butler). **Huracán sobre la isla** (*The Hurricane*) (John Ford). **El último gangster** (*The Last Gangster*) (Edward Ludwig). **Danger - Love at Work** (Otto Preminger). **Thank You, Mr. Moto** (Norman Foster).
- 1938: **International Settlement** (Eugene. Forde). **Of Human Hearts** (Clarence Brown). **Four Men and a Prayer** (John Ford). **Kentucky Moonshine** (David Butler). **Kidnapped** (Alfred Werker, [Otto Preminger]). **I'll Give a Million**

- (Walter Lang). **Alexander's Ragtime Band** (Henry King). **Gateway** (Alfred Werker). **Submarine Patrol** (John Ford).
- 1939: **Tierra de audaces** (*Jesse James*) (Henry King). **Mr. Moto's Last Warning** (Norman Foster). **Los tres mosqueteros** (*The Three Musketeers*) (Allan Dwan). **La diligencia** (*Stagecoach*) (John Ford). **The Hound of the Baskervilles** (Sidney Lanfield). **El capitán Furia** (*Captain Fury*) (Hal Roach). **Volvieron cinco** (*Five Came Back*) (John Farrow). **Frontier Marshal** (Allan Dwan). **Corazones indomables** (*Drums Along the Mohawk*) (John Ford).
- 1940: **Las uvas de la ira** (*The Grapes of Wrath*) (John Ford). **La venganza de Frank James** (*The Return of Frank James*) (Fritz Lang). **Brigham Young - Frontiersman** (Henry Hathaway). **Chad Hanna** (Henry King).
- 1941: **Espíritu de conquista** (*Western Union*) (Fritz Lang). **Sangre y arena** (*Blood and Sand*) (Rouben Mamoulian). **El hombre atrapado** (*Man Hunt*) (Fritz Lang). **Aguas pantanosas** (*Swamp Water*) (Jean Renoir).
- 1942: **El hijo de la furia** (*Son of Fury*) (John Cromwell). **Whispering Ghosts** (Alfred Werker). **Northwest Rangers** (Joe Newman). **Reunion in France** (Jules Dassin). **Information Please N.º 5 (c)**.
- 1943: **I Escaped from the Gestapo** (Harold Young). **Captive Wild Woman** (Edward Dmytryk). **Hitler's Madman** (Douglas Sirk). **Silver Spurs** (Joseph Kane). **The isle of Forgotten Sins** (Edgar G. Ulmer).
- 1944: **Gangway for Tomorrow** (John H. Auer). **Revenge of the Zombies** (Steve Sekely). **Waterfront** (Steve Sekely). **Voodoo Man** (William Beaudine). **The Black Parachute** (Lew Landers). **The Adventures of Mark Twain** (Irving Rapper). **La venganza del hombre invisible** (*The Invisible Man's Revenge*) (Ford Beebe). **Return of the Ape Man** (Phil Rosen). **The Mummy's Ghost** (Reginald Le Borg). **Barbary Coast Gent** (Roy Del Ruth). **Bluebeard** (Edgar G. Ulmer). **Alaska** (George Archainbaud). **La zíngara y los monstruos** (*House of Frankenstein*) (Erle C. Kenton).
- 1945: **It's in the Bag** (Richard Wallace). **El capitán Kidd** (*Captain Kidd*) (Rowland V. Lee). **La mansión de Drácula** (*House of Dracula*) (Erle C. Kenton). **Ángel o diablo** (*Fallen Angel*) (Otto Preminger).
- 1946: **The Face of Marble** (William Beaudine). **Down Missouri Way** (Joseph Berne).
- 1947: **The Private Affairs of Bel Ami** (Albert Lewin).
- 1949: **C-Man** (Joseph Lerner).
- 1954: **La gran noche de Casanova** (*Casanova's Big Night*) (Norman Z. McLeod). **Thunder Pass** (Frank McDonald). **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*) (Nicholas Ray). **Sinuhé el egipcio** (*The Egyptian*) (Michael Curtiz). **Stranger on Horseback** (Jacques Tourneur).
- 1955: **El hombre de Kentucky** (*The Kentuckian*) (Burt Lancaster). **Desert Sands**

- (Lesley Selander). **Half Human / Jujin Yuki-otoko** (Inoshiro Honda, Kenneth G. Crane).
- 1956: **Hidden Guns** (Albert C. Gannaway). **The Court Jester** (Norman Panama, Melvin Frank). **The Female Jungle** (Bruno Ve Sota). **The Black Sleep** (Reginald Le Borg). **La vuelta al mundo en 80 días** (*Around the World in 80 Days*) (Michael Anderson). **Los diez mandamientos** (*The Ten Commandments*) (Cecil B. DeMille). **Dark Venture** (John Calvert).
- 1957: **La verdadera historia de Jesse James** (*The True Story of Jesse James*) (Nicholas Ray). **The Unearthly** (Brooke L. Peters). **The Story of Mankind** (Irving Allen). **Hell Ship Mutiny** (Lee Sholem, Elmo Williams).
- 1958: **El rebelde orgulloso** (*The Proud Rebel*) (Michael Curtiz). **Showdown at Boot Hill** (Gene Fowler Jr.). **El ultimo hurra** (*The Last Hurrah*) (John Ford).
- 1959: **The Cosmic Man** (Herbert Greene). **Invisible Invaders** (Edward L. Cahn). **The Oregon Trail** (Gene Fowler Jr.). **El monstruo de las nieves** (*Rymdinvasion i Lappland / Invasion of the Animal People*) (Virgil Vogel, Jerry Warren).
- 1960: **The Incredible Petrified World** (Jerry Warren). **Tarzán el justiciero** (*Tarzan the Magnificent*) (Robert Day). **The Adventures of Huckleberry Finn** (Michael Curtiz). **Sex Kittens Go to College** (Albert Zugsmith).
- 1962: **El hombre que mató a Liberty Valance** (*The Man Who Shot Liberty Valance*) (John Ford).
- 1964: **Jerry calamidad** (*The Patsy*) (Jerry Lewis). **El gran combate** (*Cheyenne Autumn*) (John Ford). **The Wizard of Mars** (David L. Hewitt).
- 1965: **House of the Black Death** (Harold Daniels, Reginald Le Borg). **Curse of the Stone Hand** (Jerry Warren, Carl Schleipper).
- 1966: **La herencia de los Munsters** (*Munster, Go Home*) (Earl Bellamy). **Billy the Kid vs. Dracula** (William Beaudine). **Night Train to Mundo Fine** (Coleman Francis). **The Emperor's New Clothes** (Bob Clark). **The Fiend with the Electronic Brain**. Otro título: **Psycho a Go-Go!** (Al Adamson). **The Hostage** (Russell S. Doughten Jr.).
- 1967: **Hillbillys in a Haunted House** (Jean Yarbrough). **Dr. Terror's Gallery of Horrors** (David L. Hewitt). **La señora muerta** (Jaime Salvador). **Mummy & Curse of the Jackal** (Oliver Drake).
- 1968: **They Ran for Their Lives** (Oliver Drake). **Pacto diabólico** (Jaime Salvador). **The Astro-Zombies** (Ted V. Mikels). **Autopsia de un fantasma** (Ismael Rodríguez). **Genesis** (narrador) (comp. R. B. Childs).
- 1969: **Blood of Dracula's Castle** (Al Adamson, Jean Hewitt). **Un hombre impone la ley** (*The Good Guys and the Bad Guys*) (Burt Kennedy). **The Trouble with Girls... and How to Get into It** (Peter Tewksbury). **Las vampiras** (Federico Curiel). **The Gatling Gun** (Robert Gordon). **Five Bloody Graves** (Al Adamson).

- 1970: **Is This Trip Really Necessary?** (Ben Benoit). **The McMasters** (Alf Kjellin). **Myra Breckinridge** (*Myra Breckinridge*) (Michael Sarne). **Hell's Bloody Devils** (Al Adamson). **Cain's Way**. Otro tít.: **Cain's Cutthroats** (Kent Osborne). **Horror of the Blood Monsters** (Al Adamson). **Bigfoot** (Robert F. Slatzer).
- 1971: **Shinbone Alley** (voz) (John David Wilson, David Detiege). **The Seven Minutes** (Russ Meyer).
- 1972: **Boxcar Bertha** (Martin Scorsese). **Portnoy's Complaint** (voz) (Ernest Lehman). **Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar** (*Everything You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask*) (Woody Allen). **Richard** (Lorees Yerby, Harry Hurwitz). **Shadow House** (c). **The Legend of Sleepy Hollow** (narrador). **Moonchild** (Alan Gadney).
- 1973: **Legacy of Blood** (Carl Monson). **House of Dracula's Daughter** (Gordon Hessler). **Terror in the Wax Museum** (Georg Fenady). **Bad Charleston Charlie** (Ivan Nagy). **Superchick** (Ed Forsyth). **Hex** (Leo Garen). **1.000.000 A. D.** (Allen Baron). **Noche silenciosa, noche sangrienta** (*Silent Night, Bloody Night*) (Theodore Gershuny). **The House of the Seven Corpses** (Paul Harrison). **The Shrieking** (Leo Garen).
- 1975: **Mary, Mary, Bloody Mary** (Carlos López Moctezuma).
- 1976: **Won Ton Ton, the Dog Who Saved Hollywood** (Michael Winner). **The Killer Inside Me** (Burt Kennedy). **El último pistolero** (*The Shootist*) (Don Siegel). **El último magnate** (*The Last Tycoon*) (Elia Kazan). **Crash** (Charles Band).
- 1977: **La centinela** (*The Sentinel*) (Michael Winner). **El desafío del búfalo blanco** (*The White Buffalo*) (J. Lee Thompson). **Satan's Cheerleaders** (Greydon Clark). **Shock Waves** (Ken Weiderhorn). **Cita de oro** (*Golden Rendezvous*) (Ashley Lazarus). **Frankenstein Island** (Jerry Warren).
- 1978: **Vampire Hookers** (Cirio H. Santiago). **Sunset Cove** (Al Adamson). **Abejas asesinas** (*The Bees*) (Alfredo Zacarías). **La guerra de los misiles** (*La guerra de los misiles / Missile X-Geheimauftrag Neutronenbombe / Allarme nucleare / Cruise Missile*) (Leslie Martinson) [Cesare Canevari].
- 1979: **Monster: The legend That Became a Terror** (Herbert L. Strock). **Nocturna** (*Nocturna*) (Harry Tampa).
- 1980: **Carradines in Concert** (c). **El club de los monstruos** (*The Monster Club*) (Roy Ward Baker). **Aullidos** (*The Howling*) (Joe Dante). **Satanás, el reflejo del mal** (*Boogey Man*) (Ulli Lommel).
- 1981: **La mansión** (*The Nesting*) (Armand Weston).
- 1982: **Nimh, el mundo secreto de la Sra. Brisby** (*The Secret of Nimh*) (voz) (Don Bluth). **The Scarecrow** (Sam Pillsbury). **Demon Rage**. Otro tít.: **Satan's Mistress** (James Polakof).
- 1983: **House of Long Shadows** (Pete Walker). **Guerreros del espacio** (*The Ice*

Pirates) (Stewart Raffill).

1985: **Evils of the Night** (Mardi Rustam). **The Vais** (James Polakof).

1986: **El monstruo del armario** (*Monster in the Closet*) (Bob Dahlin). **Peggy Sue se casó** (*Peggy Sue Got Married*) (Francis Ford Coppola). **Revenge** (Christopher Lewis). **The Tomb** (Fred Olen Ray).

1987: **Evil Spawn** (Kenneth J. Hall).

1988: **Star Slammer** (Fred Olen Ray), **Buried Alive** (Gérard Kiköine).

Nota:

1944: **Jungle Woman** (Reginald LeBorg). Secuela de **Captive Wild Woman** (1943).
Secuencia *flashback*.

1983: **Boogey Man II** (Ulli Lommel). Secuela de **Satanás, el reflejo del mal** (*Boogey Man*) (1980). Secuencias *flashback*.

Gloria Grahame

(1925-1981)

- 1944: **Blonde Fever** (Richard Whorf).
- 1945: **Sin amor** (*Without Love*) (Harold S. Bucquet).
- 1946: **¡Qué bello es vivir!** (*It's a Wonderful Life*) (Frank Capra).
- 1947: **It Happened in Brooklyn** (Richard Whorf). **Merton of the Movies** (Robert Alton). **Encrucijada de odios** (*Crossfire*) (Edward Dmytryk). **Song of the Thin Man** (Edward Buzzell).
- 1949: **A Woman's Secret** (Nicholas Ray). **Roughshod** (Mark Robson).
- 1950: **In a Lonely Place** (Nicholas Ray).
- 1952: **El mayor espectáculo del mundo** (*The Greatest Show on Earth*) (Cecil B. DeMille). **Una aventura en Macao** (*Macao*) (Josef von Sternberg). **Sudden Fear** (David Miller). **Cautivos del mal** (*The Bad and the Beautiful*) (Vincente Minnelli).
- 1953: **The Glass Wall** (Maxwell Shane). **Fugitivos del terror rojo** (*Man on a Tightrope*) (Elia Kazan). **Los sobornados** (*The Big Heat*) (Fritz Lang). **Prisoners of the Casbah** (Richard L. Bare).
- 1954: **The Good Die Young** (Lewis Gilbert). **Naked Alibi** (Jerry Hopper). **Deseos humanos** (*Human Desire*) (Fritz Lang).
- 1955: **The Cobweb** (Vincente Minnelli). **No serás un extraño** (*Hot as a Stranger*) (Stanley Kramer). **Oklahoma** (*Oklahoma!*) (Fred Zinnemann). **El hombre que nunca existió** (*The Man Who Never Was*) (Ronald Neame).
- 1957: **Ride Out for Revenge** (Bernard Girard).
- 1959: **Odds Against Tomorrow** (Robert Wise).
- 1965: **Noche de violencia** (*Ride Beyond Vengeance*) (Bernard McEveety).
- 1970: **Blood and Lace** (Philip Gilbert). **The Todd Killings** (Barry Shear).
- 1971: **Chandler** (Paul Magwood).
- 1972: **Acosados** (*The Loners*) (Sutton Roley). **Tarots** (*Tarots / Angela*) (José María Forqué).
- 1974: **Mama's Dirty Girls** (John Hayes).
- 1975: **Mansion of the Doomed** (Michael Pataki).
- 1979: **Head Over Heels**. Otro título: **Chilly Scenes of Winter** (Joan Micklin Silver). **A Nightingale Sang in Berkeley Square** (Ralph Thomas).
- 1980: **Melvin and Howard** (Jonathan Demme).
- 1981: **La mansión** (*The Nesting*) (Armand Weston).

Edward Everett Horton

(1886-1970)

- 1922: **Leave It to Me** (no acreditado) (Emmett J. Flynn). **Too Much Business**^[*] (Jess Robbins). **The Ladder Jinx*** (Jess Robbins). **A Front Page Story*** (Jess Robbins).
- 1923: **Ruggles of Red Gap*** (James Cruze). **To the Ladies*** (James Cruze).
- 1924: **Flapper Wives*** (Jane Murfin, Justin H. McCloskey). **Try and Get It*** (Cullen Tate). **The Man Who Fights Alone*** (Wallace Worsely). **Las hijas de Elena** (*Helen's Babies*) (William A. Seiter).
- 1925: **Marry Me** (James Cruze). **Beggar on Horseback** (James Craze). **The Business of Love** (Irving Reis, Jess Robbins).
- 1926: **Vida bohemia** (*La Bohème*) (King Vidor). **The Nut-Cracker** (Lloyd Ingraham). **La mujer de mi mando** (*Poker Faces*) (Harry A. Pollard). **Qué escándalo** (*The Whole Town's Talking*) (Edward Laemmle).
- 1927: **No Publicity**' (c) (Nick Barrows). **Find the King** (c) (Jay A. Howe). **¡Taxi! ¡Taxi!** (*Taxi! Taxi!*) (Melville W. Brown).
- 1928: **Lois Wilson and Edward Everett Horton in Miis Information** (Bryan Foy). **Dad's Choise** (c) (Jay A. Howe). **Behind the Counter** (c) (Jay A. Hower). **Horse Shy** (c) (Jay A. Howe). **Scrambled Weddings** (c) (Nick Barrows). **Vacation Waves** (c) (Nick Barros). **Call Again** (c) (Jay A. Howe). **The Terror** (Roy Del Ruth).
- 1929: **The Right Bed** (c) (Hugh Faulcon). **Prince Babby** (c). (Leslie Pearce). **Trusting Wives** (c) (Leslie Pearce). **The Great Junction Hotel** (c) (William Beaudine). **Good Medicine** (c) (Leslie Pearce). **Sonny Boy** (Archie L. Mayo). **The Hottentot** (Roy Del Ruth). **Un cajero afortunado** (*The Sap*) (Archie L. Mayo). **The Aviator** (Roy Del Ruth).
- 1930: **Take the Heir** (Lloyd Ingraham). **Wide Open** (Archie L. Mayo). **Holiday** (Edward H. Griffith). **Once a Gentleman** (James Cruze).
- 1931: **Para alcanzar la luna** (*Reaching for the Moon*) (Edmund Goulding). **Bésame otra vez** (*Kiss Me Again*) (William A. Seiter). **Lonely Wives** (Russell Mack). **Un gran reportaje** (*The Front Page*) (Lewds Milestone). **Six Cylinder Love** (Thornton Freeman). **Astucia de mujer** (*Smart Woman*) (Gregory La Cava). **La edad de amar** (*The Age for Love*) (Frank Lloyd).
- 1932: **El conquistador irresistible** (*But the Flesh Is Weak*) (Jack Conway). **Manchuria** (*Roar of the Dragon*) (Wesley Ruggles). **Un ladrón en la alcoba** (*Trouble in Paradise*) (Ernst Lubitsch).
- 1933: **Soldiers of the King** (Maurice Elvey). **El soltero inocente** (*A Bedtime Story*) (Noonan Taurog). **It's a Boy!** (Tim Whelan). **El modo de amar** (*The Way to Love*) (Norman Taurog). **Alicia en el país de las maravillas** (*Alice in*

- Wonderland* (Norman Z. McLeod). **Una mujer para dos** (*Design for Living*) (Ernst Lubitsch).
- 1934: **Fácil de amar** (*Easy to Love*) (William Keighley). **Los exricos** (*The Poor Rich*) (Edward Sedgwick). **Success at Any Price** (J. Walter Ruben). **Sing and Like It** (William A. Seiter). **Jugar con fuego** (*Uncertain Lady*) (Karl Freund). **Caprichos** (*Smarty*) (Robert Florey). **El templo de las hermosas** (*Kiss and Make-Up*) (Harlan Thompson). **¡Atención, señoras!** (*Ladies Should Listen*) (Frank Tuttle). **La alegre divorciada** (*The Gay Divorcee*) (Mark Sandrich). **La viuda alegre** (*The Merry Widow*) (Ernst Lubitsch).
- 1935: **Biography of a Bachelor Girl** (Edward H. Griffith). **En los tiempos del vals** (*The Night Is Young*) (Dudley Murphy). **Recordemos aquellas horas** (*All the King's Horses*) (Frank Tuttle). **The Devil Is a Woman** (Josef von Sternberg). **Por unos ojos negros** (*In Caliente*) (Lloyd Bacon). **Diez dólares de aumento** (*\$10 Raise*) (George Marshall). **Going Highbrow** (Robert Florey). **Sombrero de copa** (*Top Hat*) (Mark Sandrich). **Little Big Shot** (Michael Curtiz). **The Private Secretary** (Henry Edwards). **Tres meses de vida** (*His Night Out*) (William Nigh). **Your Uncle Dudley** (Eugene Forde).
- 1936: **Her Master's Voice** (Joseph Santley). **El chico cantor** (*The Singing Kid*) (William Keighley). **Nobody's Fool** (Arthur Greville Collins). **Hearts Divided** (Frank Borzage). **Como tú quisieras ser** (*The Man in the Mirror*) (Maurice Elvey). **Let's Make a Million** (Ray McCarey).
- 1937: **Horizontes perdidos** (*Lost Horizon*) (Frank Capra). **Una chica con suerte** (*The King and the Chorus Girl*) (Mervyn LeRoy). **Ritmo loco** (*Shall We Dance*) (Mark Sandrich). **Oh, Doctor!** (Raymond B. McCarey). **Wild Money** (Louis King). **Angel** (*Angel*) (Ernst Lubitsch). **The Great Garrick** (James Whale). **The Perfect Specimen** (Michael Curtiz). **Danger - Love at Work** (Otto Preminger). **La diosa de la selva** (*Hitting a New High*) (Raoul Walsh).
- 1938: **La octava mujer de Barba Azul** (*Bluebeard's Eight Wife*) (Ernst Lubitsch). **College Swing** (Raoul Walsh). **Vivir para gozar** (*Holiday*) (George Cukor). **Little Tough Guys in Society** (Erle C. Kenton).
- 1939: **Paris Honeymoon** (Frank Tuttle). **That's Right You're Wrong** (David Butler).
- 1940: **Los gánsters están aquí** (*The Gang's All Here*) (Thornton Freeland).
- 1941: **Ziegfeld Girl** (Robert Z. Leonard). **Sunny** (Herbert Wilcox). **Bachelor Daddy** (Harold Young). **El difunto protesta** (*Here Comes Mr. Jordan*) (Alexander Hall). **You're the One** (Ralph Murphy). **Week-End for Three** (Irving Reis).
- 1942: **The Body disappears** (D. Ross Lederman). **The Magnificent Dope** (Walter Lang). **I Married an Angel** (W. S. Van Dyke). **Secretaria brasileña** (*Springtime in the Rockies*) (Irving Cummings).
- 1943: **Thank Your Lucky Stars** (David Butler). **Siempre y un día** (*Forever and a Day*) (René Clair, Edmund Goulding, Cedric Hardwicke, Frank Lloyd, Victor

- Saville, Robert Stevenson, Herbert Wilcox). **Toda la banda está aquí** (*The Gang's All Here*) (Busby Berkeley).
- 1944: **Arsénico por compasión** (*Arsenic and Old Lace*) (Frank Capra). **Extraña confesión** (*Summer Storm*) (Douglas Sirk). **Mi adorable salvaje** (*Her Primitive Man*) (Charles Lamont). **San Diego, te quiero** (*San Diego, I Love You*) (Reginald Le Borg). **Brazil** (Joseph Santley). **The Town Went Wild** (Ralph Murphy).
- 1945: **Steppin' in Society** (Alexander Esway). **La dama del tren** (*Lady on a Train*) (Charles David).
- 1946: **Cinderella Jones** (Busby Berkeley). **Faithful in My Fashion** (Sidney Salkow). **Earl Carroll's Sketchbook** (Albert S. Rogell).
- 1947: **The Ghost Goes Wild** (George Blair). **La diosa de la danza** (*Down to Earth*) (Alexander Hall). **Her Husband's Affairs** (S. Sylvan Simon).
- 1957: **The Story of Mankind** (Irwin Allen).
- 1961: **Un gángster para un milagro** (*A Pocketful of Miracles*) (Frank Capra).
- 1963: **El mundo está loco, loco, loco, loco** (*It's a Mad, Mad, Mad, Mad World*) (Stanley Kramer).
- 1964: **La picara soltera** (*Sex and the Single Girl*) (Richard Quine).
- 1967: **The Perils of Pauline** (Herbert B. Leonard, Joshua Shelley).
- 1969: **2.000 Years Later** (Bert Tenzer).
- 1971: **Un mes de abstinencia** (*Cold Turkey*) (Norman Lear).

Walter Huston

(1884-1950)

- 1929: **The Carnival Man** (c) (George Abbott). **The Bishop's Candlesticks** (c) (George Abbott). **Gentlemen of the Press** (Millard Webb). **Two Americans** (c) (John Meehan). **The Lady Lies** (Hobart Henley). **The Virginian** (Victor Fleming).
- 1930: **Abraham Lincoln** (*Abraham Lincoln*) (D. W. Griffith). **The Bad Man** (Clarence Badger). **The Virtuous Sin** (George Cukor, Louis Gasnier). **El nacimiento de una nación** (*The Birth of a Nation*) (versión sonorizada). (D. W. Griffith).
- 1931: **The Criminal Code** (Howard Hawks). **El testigo** (*The Star Witness*) (William A. Wellman). **The Ruling Voice** (Rowland V. Lee). **La casa de la discordia** (*A House Divided*) (William Wyler).
- 1932: **The Woman from Monte Carlo** (Michael Curtiz). **Un hombre de paz** (*Law and Order*) (Edward L. Cahn). **El monstruo de la ciudad** (*The Beast of the City*) (Charles Brabin). **La locura del dólar** (*American Madness*) (Frank Capra). **Justicia** (*Night Court*) (W. S. Van Dyke). **Alcohol prohibido** (*The Wet Parade*) (Victor Fleming). **Rain** (Lewis Milestone). **Congo** (*Kongo*) (William Cowen).
- 1933: **El despertar de una nación** (*Gabriel Over the White House*) (Gregory La Cava). **Honduras de infierno** (*Hell Below*) (Jack Conway). **Tempestad al amanecer** (*Storm at Daybreak*) (Richard Boleslawsky). **Ana Vickers** (*Ann Vickers*) (John Cromwell). **El ídolo de las mujeres**. Otro tít.: **El boxeador y la dama** (*The Prizefighter and the Lady*) (W. S. Van Dyke). **How I Play Golf N.º 7: The Spoon** (c) (George Marshall). 1934: **Keep 'em Rolling** (George Archainbaud).
- 1935: **El túnel trasatlántico** (*The Tunnel*) (Maurice Elvey).
- 1936: **Rhodes del conquistador** (*Rhodes of Africa*) (Berthold Viertel). **Desengaño** (*Dodsworth*) (William Wyler).
- 1938: **Of Human Hearts** (Clarence Brown).
- 1940: **En tinieblas** (*The Light That Failed*) (William A. Wellman).
- 1941: **The Outlaw** (Howard Hughes). **El hombre que vendió su alma** (*The Devil and Daniel Webster*) (William Dieterle). **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*) (John Huston). **Aguas pantanosas** (*Swamp Water*) (Jean Renoir). **El embrujo de Shanghai** (*The Shanghai Gesture*) (Josef von Sternberg). **Our Russian Front** (narrador) (Lewis Milestone, Joris Ivens). **Safeguarding Military Information** (Narrador).
- 1942: **Siempre en mi corazón** (*Always in My Heart*) (Jo Graham). **Como ella sola** (*In This Our Life*) (John Huston). **Yanqui Dandy** (*Yankee Doodle Dandy*)

- (Michael Curtiz). **Prelude to War** (narrador) (Frank Capra). **American Can Give It** (narrador).
- 1943: **Edge of Darkness** (Lewis Milestone). **Mission to Moscow** (Michael Curtiz). **The North Star** (Lewis Milestone). **The Battle of Britain** (narrador) (Prod. Frank Capra). **Know Your Ally: Britain** (narrador) (Anthony Veiller). **December 7th** (Gregg Toland, John Ford). **The Nazis Strike** (narrador) (Prod. Frank Capra). **Prelude to War** (narrador) (Prod. Frank Capra). **For God and Country** (c) (narrador) (Edward L. Cahn). **Know' Y'our Enemy: Japan** (narrador) (Frank Capra, Joris Ivens). **Report from the Aleutians** (narrador) (John Huston).
- 1944: **Estirpe de dragón** (*Dragon Seed*) (Jack Conway, Harold S. Bucquet). **Pacific Northwest** (c) (narrador) (Willard Van Dyke). **Suicide Battalion**. Training Film N.º 50 (c) (narrador).
- 1945: **And Then There Were None** (René Clair). **The American People** (narrador) (Anatole Litvak). **Here Is Germany** (narrador) (Prod. Frank Capra). **Know-Your Enemy: Japan** (narrador) (Prod. Frank Capra). **War Comes to America** (narrador) (Prod. Frank Capra). **The Battle of San Pietro** (narrador) (John Huston).
- 1946: **Let There Be Light** (narrador) (John Huston). **El castillo de Dragonwyck** (*Dragonwyck*) (Joseph L. Mankiewicz). **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*) (King Vidor).
- 1947: **Summer Holiday** (Rouben Mamoulian).
- 1948: **El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*) (John Huston).
- 1949: **El gran pecador** (*The Great Sinner*) (Robert Siodmak).
- 1950: **Las furias** (*The Furies*) (Anthony Mann).

Elsa Lanchester

(1902-1986)

- 1924: **The Scarlet Woman** (c) (Terence Greenidge).
- 1927: **One of the Best** (T. Hayes Hunter).
- 1928: **The Constant Nymph** (Adrian Brunei). **Bluebottles** (c) (Ivor Montagu). **The Tonic** (c) (Ivor Montagu). **Daydreams** (c) (Ivor Montagu).
- 1929: **Comets** (Sasha Geneen). **Mr. Smith Wakes Up** (c) (Sinclair Hill).
- 1930: **Ashes** (c) (Frank Birch). **The Love Habit** (Harry Lachman).
- 1931: **The Stronger Sex** (V. Gareth Gundry). **Potiphar's Wife** (Maurice Elvey). **The Officers Mess** (Manning Haynes).
- 1933: **La vida privada de Enrique VIII** (*The Private Life of Henry VIII*) (Alexander Korda).
- 1934: **The Private Life of Don Juan** (Alexander Korda).
- 1935: **David Copperfield** (David Copperfield) (George Cukor). **Marietta la traviesa** (*Naughty Marietta*) (W. S. Van Dyke). **La novia de Frankenstein** (*Bride of Frankenstein*) (James Whale). **Frankie and Johnny** (c). **El fantasma va al Oeste** (*The Ghost Goes West*) (René Clair).
- 1936: **Rembrandt** (*Rembrandt*) (Alexander Korda). **Miss Bracegirdle Does Her Duty** (c) (Lee Garnies).
- 1938: **Bandera amarilla** (*Vessel of Wrath*) (Erich Pommer).
- 1941: **El misterio de Fiske Manor** (*Ladies in Retirement*) (Charles Vidor). **El hijo de la furia** (*Son of Fury*) (John Cromwell).
- 1942: **Seis destinos** (*Tales of Manhattan*) (Julien Duvivier).
- 1943: **Siempre y un día** (*Forever and a Day*) (1 ep.) (René Clair, Edmund Goulding, Cedric Hardwicke, Frank Lloyd, Victor Saville, Robert Stevenson, Herbert Wilcox). **Thumbs Up** (Joseph Santley). **La cadena invisible** (*Lassie Come Home*) (Fred M. Wilcox).
- 1944: **Passport to Destiny** (Ray McCarey).
- 1945: **La escalera de caracol** (*The Spiral Staircase*) (Robert Siodmak).
- 1946: **El Filo de la navaja** (*The Razor's Edge*) (Edmund Goulding).
- 1947: **Northwest Outpost** (Allan Dwan). **The Bishop's Wife** (Henry Koster). **El reloj asesino** (*The Big Clock*) (John Farrow).
- 1949: **The Secret Garden** (Fred M. Wilcox). **Hablan las campanas** (*Come to the Stable*) (Henry Koster). **El inspector general** (*The Inspector General*) (Henry Koster).
- 1950: **El capitán pirata** (*Buccaneer's Girl*) (Frederick de Cordova). **Mystery Street** (John Sturges). **La sensación de Broadway** (*The Petty Girl*) (Henry Levin). **Frenchie** (Louis King).
- 1952: **Dreamboat** (Claude Binyon). **El inspector de hierro** (*Les Misérables*) (Lewis

Milestone). **Androcles y el león** (*Androcles and the Lion*) (Chester Erskine).
1953: **The Girls of Pleasure Island** (F. Hugh Herbert, Alvin Ganzer).
1954: **Hell's Half Acre** (John H. Auer). **3 Ring Circus** (Joseph Pevney). **La zapatilla de cristal** (*The Glass Slipper*) (Charles Walters).
1957: **Testigo de cargo** (*Witness for the Prosecution*) (Billy Wilder).
1958: **Me enamoré de una bruja** (*Bell, Book and Candle*) (Richard Quine).
1964: **El hotel de la luna de miel** (*Honeymoon Hotel*) (Henry Levin). **Mary Poppins** (*Mary Poppins*) (Robert Stevenson). **Pajama Party** (Don Weis).
1965: **Un gato del F. B. I.** (*That Darn Cat*) (Robert Stevenson).
1967: **Easy Come, Easy Go** (John Rich).
1968: **Mi amigo el fantasma** (*Blackbeard's Ghost*) (Robert Stevenson).
1969: **Rascal** (Norman Tokar). **Yo, Natalia** (*Me, Natalie*) (Fred Coe).
1971: **La revolución de las ratas** (*Willard*) (Daniel Mann).
1973: **Terror in the Wax Museum** (Georg Fenady). **Arnold** (Georg Fenady).
1976: **Un cadáver a los postres** (*Murder by Death*) (Robert Moore).
1980: **Die Laughing** (Jeff Werner).

Angela Lansbury

(1925)

- 1944: **Luz que agoniza** (*Gaslight*) (George Cukor). **National Velvet** (Clarence Brown).
- 1945: **El retrato de Dorian Gray** (*The Picture of Dorian Gray*) (Albert Lewin).
- 1946: **The Harvey Girls** (George Sidney). **The Hoodlum Saint** (Norman Taurog).
Till the Clouds Roll By (Richard Whorf).
- 1947: **The Private Affairs of Bel Ami** (Albert Lewin). **If Winter Comes** (Victor Saville). **Tenth Avenue Angel** (Roy Rowland).
- 1948: **State of the Union** (Frank Capra). **Los tres mosqueteros** (*The Three Musketeers*) (George Sidney).
- 1949: **El Danubio rojo** (*The Red Danube*) (George Sidney). **Sansón y Dalila** (*Samson and Delilah*) (Cecil B. De Mille).
- 1951: **Kind Lady** (John Sturges).
- 1952: **Mutiny** (Edward Dmytryk).
- 1953: **Remains to Be Seen** (Don Weis).
- 1954; **Key Man** (Paul Guilfoyle).
- 1955: **A Lawless Street** (Joseph H. Lewis). **The Purple Mask** (H. Bruce Humberstone).
- 1956: **The Court Jester** (Norman Panama, Melvin Frank). **Please Murder Me!** (Peter Godfrey).
- 1958: **El largo y cálido verano** (*The Long, Hot Summer*) (Martin Ritt). **Mamá nos complica la vida** (*The Reluctant Debutante*) (Vincente Minnelli).
- 1960: **The Dark at the Top of the Stairs** (Delbert Mann). **Escándalo en la corte** (*A Breath of Scandal*) (Michael Curtiz).
- 1961: **Season of Passion / Summer of the Seventeenth Doll** (Leslie Norman).
Amor en Hawái (*Blue Hawaii*) (Norman Taurog).
- 1962: **Los cuatro jinetes del apocalipsis** (*The Four Horsemen of the Apocalypse*) (voz) (Vincente Minnelli). **Su propio infierno** (*All Fall down*) (John Frankenheimer). **El mensajero del miedo** (*The Manchurian Candidate*) (John Frankenheimer).
- 1963: **Amor prohibido** (*In the Cool of the Day*) (Robert Stevens).
- 1964: **El irresistible Henry Orient** (*The World of Henry Orient*) (George Roy Hill).
Dear Heart (Delbert Mann).
- 1965: **La historia más grande jamás contada** (*The Greatest Story Ever Told*) (George Stevens). **Moll Flanders** (*The Amorous Adventures of Moll Flanders*) (Terence Young). **Harlow, la rubia platino** (*Harlow*) (Gordon Douglas).
- 1966: **La mujer sin rostro** (*Mister Buddwing*) (Delbert Mann).

- 1970: **Corrupción de una familia** (*Something for Everyone*) (Harold Prince).
- 1971: **La bruja novata** (*Bedknobs and Broomsticks*) (Robert Stevenson).
- 1978: **Muerte en el Nilo** (*Death on the Nile*) (John Guillermin).
- 1979: **La dama del expreso** (*The Lady Vanishes*) (Anthony Page).
- 1980: **El espejo roto** (*The Mirror Crack'd*) (Guy Hamilton).
- 1982: **El último unicornio** (*The Last Unicorn*) (voz) (Arthur Rankin Jr., Jules Bass).
- 1983: **The Pirates of Penzance** (Wilford Leach).
- 1984: **En compañía de lobos** (*The Company of Wolves*) (Neil Jordan).
- 1991: **La bella y la bestia** (*Beauty and the Beast*) (voz) (Gary Trousdale, Kirk Wise).

Peter Lorre

(1904-1964)

- 1931: **M, el vampiro de Düsseldorf** (*M*) (Fritz Lang). **Bomben auf Monte Carlo** (versión alemana) (Hanns Schwarz). **Las maletas del Sr. O. F.** (*Die Koffer des Herrn O. F.*) (Alexis Granowsky). **Los cinco chicos del jazz** (*Fünf von der Jazzband*) (Erich Engel).
- 1932: **Schuss im Morgengrauen** (Alfred Zeisler). **Estupefacientes** (estreno v. francesa) (Versión alemana: *Der weisse Dämon* dirigida por Kurt Geron; versión francesa: *Stupéfiants* dirigida por Kurt Geron y Roger Le Bon). **F. P. 1 antwortet nicht** (versión alemana) (Karl Hartl).
- 1933: **Lo que sueñan las mujeres** (*Was Frauen träumen*) (Geza von Bolvary). **El adversario invisible** (estreno v. alemana) (Versión alemana: *Unsichtbare Gegner* dirigida por Rudolf Katscher; versión francesa: *Les Requins du pétrole* dirigida por Rudolf Katscher y Henri Decoin). **De arriba a abajo** (*Du haut en bas*) (G. W. Pabst).
- 1934: **El hombre que sabía demasiado** (*The Man Who Knew Too Much*) (Alfred Hitchcock).
- 1935: **Las manos de Orlac** (*Mad Love*) (Karl Freund). **Crimen y castigo** (*Crime and Punishment*) (Josef von Sternberg).
- 1936: **El agente secreto** (*Secret Agent*) (Alfred Hitchcock). **Crack-Up** (Malcolm St. Clair).
- 1937: **Nancy Steele Is Missing!** (George Marshall). **Think Fast, Mr. Moto** (Norman Foster). **Lancer Spy** (Gregory Ratoff). **Thank You Mr. Moto** (Norman Foster).
- 1938: **Mr. Moto's Gamble** (James Tinling). **Mr. Moto Takes a Chance** (Norman Foster). **I'll Give a Million** (Walter Lang). **Mysterious Mr. Moto** (Norman Foster). **Mr. Moto's Last Warning** (Norman Foster).
- 1939: **Mr. Moto in Danger Island** (Herbert I. Leeds). **Mr. Moto Takes a Vacation** (Norman Foster).
- 1940: **Strange Cargo** (Frank Borzage). **I Was an Adventures** (Gregory Ratoff). **Island of Doomed Men** (Charles T. Barton). **Stranger on the Third Floor** (Boris Ingster). **El castillo de los misterios** (*You'll Find Out*) (David Butler).
- 1941: **The Face Behind the Mask** (Robert Florey). **Mister Hyde desaparece** (*Mr. District Attorney*) (William Morgan). **They Met in Bombay** (Clarence Brown), **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*) (John Huston).
- 1942: **All Through the Night** (Vincent Sherman). **Como ella sola** (*In This Our Life*) (John Huston). **Invisible Agent** (Edwin L. Marin). **The Boggie Man Will Get You** (Lew Landers). **Casablanca** (*Casablanca*) (Michael Curtiz).
- 1943: **Background to Danger** (Raoul Walsh). **La ninfa constante** (*The Constant*)

- Nymph*) (Edmund Goulding). **The Cross of Lorraine** (Tay Garnett).
- 1944: **Pasaje para Marsella** (*Passage to Marseille*) (Michael Curtiz). **The Mask of Dimitrios** (Jean Negulesco). **Arsénico por compasión** (*Arsenic and Old Lace*) (Frank Capra). **The Conspirators** (Jean Negulesco). **Hollywood Canteen** (Delmer Daves).
- 1945: **Hotel Berlin** (Peter Godfrey). **Confidential Agent** (Herman Shumlin).
- 1946: **Three Strangers** (Jean Negulesco). **Angel negro** (*Black Angel*) (Roy William Neill). **Acosados** (*The Chase*) (Arthur Ripley). **The Verdict** (Don Siegel). **The Beast with Five Fingers** (Robert Florey).
- 1947: **Morena y peligrosa** (*My Favorite Brunette*) (Elliott Nugent).
- 1948: **Casbah** (*Casbah*) (John Berry).
- 1949: **Soga de arena** (*Rope of Sand*) (William Dieterle).
- 1950: **Peligros de juventud** (*Quicksand*) (Irving Pichel). **Double Confession** (Ken Annakin).
- 1953: **La burla del diablo** (*Beat the Devil / Il tesoro dell’Africa*) (John Huston).
- 1954: **20.000 mil leguas de viaje submarino** (*20.000 Leagues under the Sea*) (Richard Fleischer).
- 1956: **Viva Las Vegas** (*Meet Me in Las Vegas*) (Roy Rowland). **Congo Crossing** (Joseph Pevney). **La vuelta al mundo en 80 días** (*Around the World in 80 Days*) (Michael Anderson).
- 1957: **The Buster Keaton Story** (Sidney Sheldon). **La bella de Moscú** (*Silk Stockings*) (Rouben Mamoulian). **The Story of Mankind** (Irwin Allen). **Hell Ship Mutiny** (Lee Sholem, Elmo Williams). **El recluta** (*The Sad Sack*) (George Marshall).
- 1959: **El gran circo** (*The Big Circus*) (Joseph M. Newman). **Scent of Mystery** (Jack Cardiff).
- 1961: **Viaje al fondo del mar** (*Voyage to the Bottom of the Sea*) (Irwin Allen).
- 1962: **Historias de terror** (*Tales of Terror. Ep. The Black Cat*) (Roger Corman). **Cinco semanas en globo** (*Five Weeks in a Balloon*) (Irwin Allen).
- 1963: **El cuervo** (*The Raven*) (Roger Corman). **La comedia de los terrores** (*The Comedy of Terrors*) (Jacques Tourneur).
- 1964: **Muscle Beach Party** (William Asher). **Jerry Calamidad** (*The Patsy*) (Jerry Lewis).

Como director:

- 1950: **Der Verlorene** (coguionista y actor).

Agnes Moorehead

(1906-1974)

- 1941: **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*) (Orson Welles).
- 1942: **El cuarto mandamiento** (*The Magnificent Ambersons*) (Orson Welles). **Su última danza** (*The Big Street*) (Irving Reis). **Estambul** (*Journey into Fear*) (Norman Foster).
- 1943: **The Youngest Profession** (Edward Buzzell). **Government Girl** (Dudley Nichols).
- 1944: **Alma rebelde** (*Jane Eyre*) (Robert Stevenson). **The Seventh Cross** (Fred Zinnemann). **Estirpe de dragón** (*Dragon Seed*) (Jack Conway, Harold S. Bucquet). **Desde que te fuiste** (*Since You Went Away*) (John Cromwell). **La señora Parkington** (*Mrs. Parkington*) (Tay Garnett). **Tomorrow the World** (Leslie Fenton).
- 1945: **Victory in Europe** (c) (Carey Wilson). **Keep Your Powder Dry** (Edward Buzzell). **Her Highness and the Bellboy** (Richard Thorpe). **El sol sale mañana** (*Our Vines Have Tender Grapes*) (Roy Rowland).
- 1947: **La senda tenebrosa** (*Dark Passage*) (Delmer Daves). **Viviendo el pasado** (*The Lost Moment*) (Martin Gabel).
- 1948: **Summer Holiday** (Rouben Mamoulian). **The Woman in White** (Peter Godfrey). **Station West** (Sidney Lanfield). **Belinda** (*Johnny Belinda*) (Jean Negulesco).
- 1949: **The Stratton Story** (Sam Wood). **El gran pecador** (*The Great Sinner*) (Robert Siodmak).
- 1950: **Without Honor** (Irving Pichel). **Sin remisión** (*Caged*) (John Cromwell). **Jack el Negro** (*Black Jack / Jack el Negro*) (Julien Duvivier, José Antonio Nieves Conde).
- 1951: **Fourteen Hours** (Henry Hathaway). **La taberna de Nueva Orleans** (*Adventures of Captain Fabian*) (William Marshall). **Magnolia** (*Show Boat*) (George Sidney). **No estoy sola** (*The Blue Veil*) (Curtis Bernhardt).
- 1952: **The Blazing Forest** (Edward Ludwig).
- 1953: **Tres amores** (*The Story of Three Loves. Ep. The Jealous Love*) (Gottfried Reinhardt). **La señora Chesney** (*Scandal at Scourie*) (Jean Negulesco). **Main Street to Broadway** (Tay Garnett). **Those Redheads from Seattle** (Lewis R. Foster).
- 1954: **Obsesión** (*Magnificent Obsession*) (Douglas Sirk).
- 1955: **Caravana hacia el sur** (*Untamed*) (Henry King). **La mano izquierda de Dios** (*The Left Hand of God*) (Edward Dmytryk). **Sólo el cielo lo sabe** (*All That Heaven Allows*) (Douglas Sirk).
- 1956: **El conquistador de Mongolia** (*The Conqueror*) (Dick Powell). **Viva Las**

Vegas (*Meet Me in Las Vegas*) (Roy Rowland). **El cisne** (*The Swan*) (Charles Vidor). **The Revolt of Mamie Stover** (Raoul Walsh). **Juntos ante el peligro** (*Partners*) (Norman Taurog). **The Opposite Sex** (David Miller).

1957: **La verdadera historia de Jesse James** (*The True Story of Jesse James*) (Nicholas Ray). **Jeanne Eagels** (George Sidney). **The Story of Mankind** (Irwin Allen). **El árbol de la vida** (*Raintree County*) (Edward Dmytryk).

1958: **La tempesta** (Alberto Lattuada).

1959: **Night of the Quarter Moon** (Hugo Hass). **The Bat** (Crane Wilbur).

1960: **Polyanna** (*Pollyanna*) (David Swift).

1961: **Twenty Plus Two** (Joseph M. Newman). **Soltero en el paraíso** (*Bachelor in Paradise*) (Jack Arnold).

1962: **Jessica** (*Jessica*) (Jean Negulesco). **La conquista del Oeste** (*How the West Was Won. Ep. The Rivers*) (Henry Hathaway).

1963: **Lío en los grandes almacenes** (*Who's Minding the Store?*) (Frank Tashlin).

1964: **Canción de cuna para un cadáver** (*Hush... Hush, Sweet Charlotte*) (Robert Aldrich).

1966: **Dominique** (*The Singing Nun*) (Henry Koster).

1971: **¿Qué le pasa a Helen?** (*What's the Matter with Helen?*) (Curtis Harrington).

1972: **Las aventuras de Wilbur y Carlota** (*Charlotte's Web*) (voz) (Charles A. Nichols, Iwao Takamoto).

Dear Dead Delilah (John Farris).

1973: **La verdadera historia de Frankenstein** (*Frankenstein: The True Story*) (Jack Smight).

Basil Rathbone

(1892-1967)

- 1921: **Innocent** (Maurice Elvey). **The Fruitful Vine** (Maurice Elvey).
- 1923: **The School for Scandal** (Bertram Phillips).
- 1924: **Trouping with Ellen** (T. Hayes Hunter).
- 1925: **La novia fingida** (*The Masked Bride*) (Christy Cabaline).
- 1926: **The Great Deception** (Howard Higgin).
- 1929: **La última aventura de Mrs. Cheney** (*The Last of Mrs. Cheney*) (Sidney Franklin).
- 1930: **The Bishop Murder Case** (Nick Grinde, David Burton). **A Notorious Affair** (Lloyd Bacon). **The Lady of Scandal** (Sidney Franklin). **This Mad World** (William DeMille). **Su novio de Arabia** (*The Flirting Widow*) (William Seher). **Sublime sacrificio** (*A Lady Surrenders*) (John M. Stahl). **El precio de una mujer** (*Sin Takes a Holiday*) (Paul L. Stein).
- 1932: **La reina Draga** (*A Woman Commands*) (Paul L. Stein).
- 1933: **One Precious Year** (Henry Edwards). **After the Ball** (Milton Rosmer). **Loyalties** (Basil Dean).
- 1935: **David Copperfield** (*David Copperfield*) (George Cukor). **Ana Karenina** (*Anna Karenina*) (Clarence Brown). **Los últimos días de Pompeya** (*The Last Days of Pompeii*) (Ernest B. Schoedsack). **Sublime mentira** (*A Feather in Her Hat*) (Alfred Santell). **Historia de dos ciudades** (*A Tale of Two Cities*) (Jack Conway). **El capitán Blood** (*Captain Blood*) (Michael Curtiz). **Kind Lady** (George B. Seitz).
- 1936: **Esposa anónima** (*Private Number*) (Roy Del Ruth). **Romeo y Julieta** (*Romeo and Juliet*) (George Cukor). **El jardín de Alá** (*The Garden of Allah*) (Richard Boleslawski).
- 1937: **Confession** (Joe May). **Mortal sugestión** (*Love from a Stranger*) (Rowland V. Lee). **Make a Wish** (Kurt Neumann). **Tovarich** (Anatole Litvak).
- 1938: **Las aventuras de Marco Polo** (*The Adventures of Marco Polo*) (Archie L. Mayo). **Robin de los bosques** (*The Adventures of Robin Hood*) (Michael Curtiz, William Keighley). **Si yo fuera rey** (*If I Were King*) (Frank Lloyd). **The Dawn Patrol** (Edmund Goulding).
- 1939: **La sombra de Frankenstein** (*Son of Frankenstein*) (Rowland V. Lee). **The Hound of the Baskervilles** (Sidney Lanfield). **Tradición heroica** (*The Sun Never Sets*) (Rowland V. Lee). **Sherlock Holmes contra Moriarty** (*The Adventures of Sherlock Holmes*) (Alfred Werker). **Noches en Río** (*Rio*) (John Braum). **La torre de Londres** (*Tower of London*) (Rowland V. Lee).
- 1940: **Rhythm on the River** (Victor Schertzinger). **El signo del Zorro** (*The Mark of Zorro*) (Rouben Mamoulian).

- 1941: **The Mad Doctor** (Tim Whelan). **El gato negro** (*The Black Cat*) (Albert S. Rogell). **Una mujer internacional** (*International Lady*) (Tim Whelan). **Paris Calling** (Edwin L. Marin).
- 1942: **Fingers at the Window** (Charles Lederer). **Crossroads** (Jack Conway). **Sherlock Holmes and the Voice of Terror** (John Rawlins). **Sherlock Holmes and the Secret Weapon** (Roy William Neill).
- 1943: **Sherlock Holmes en Washington** (*Sherlock Holmes in Washington*) (Roy William Neill). **Above Suspicion** (Richard Thorpe), **Sherlock Holmes desafía a la muerte** (*Sherlock Holmes Faces Death*) (Roy William Neill). **Casa de locos** (*Crazy House*) (Edward F. Cline).
- 1944: **La mujer araña** (*The Spider Woman*) (Roy William Neill). **La garra escarlata** (*The Scarlet Claw*) (Roy William Neill). **Escuela de sirenas** (*Bathing Beauty*) (George Sidney). **Perla maldita** (*The Pearl of Death*) (Roy William Neill). **El pirata y la dama** (*Frenchman's Creek*) (Mitchell Leisen).
- 1945: **La casa del miedo** (*The House of Fear*) (Roy William Neill). **El caso de los dedos cortados** (*The Woman in Green*) (Roy William Neill). **Persecución en Argel** (*Pursuit to Algiers*) (Roy William Neill).
- 1946: **Terror by Night** (Roy William Neill). **Heartbeat** (Sam Wood). **Dressed to Kill** (Roy William Neill).
- 1949: **The Adventures of Ichabod and Mr. Toad. Ep: Mr. Toad** (narrador) (Jack Kinney, Clyde Geronimi, James Algar).
- 1954: **La gran noche de Casanova** (*Casanova's Big Night*) (Norman Z. McLeod).
- 1955: **No somos ángeles** (*We're No Angels*) (Michael Curtiz).
- 1956: **The Court Jester** (Norman Panama, Melvin Frank). **The Black Sleep** (Reginald LeBorg).
- 1958: **El último hurra** (*The Last Hurra*) (John Ford).
- 1962: **Poncio Pilatos** (*Ponzio Pilato [Pontius Pilate] / Ponce Pilate*) **The Magic Sword** (Bert I. Gordon). (Gian Paolo Callegari, Irving Rapper), **Historias de terror** (*Tales of Terror. Ep.: The Case of M. Valdemar*) (Roger Corman). **Two Before Zero** (narrador) (William D. Faralla).
- 1963: **La comedia de los terrores** (*The Comedy of Terrors*) (Jacques Tourneur).
- 1966: **Queen of Blood** (Curtis Harrington). **The Ghost in the Invisible Bikini** (Don Weis).
- 1967: **Voyage to a Prehistoric Planet** (John Sebastian) [Curtis Harrington]. **Autopsia de un fantasma** (Ismael Rodríguez). **Hillbillys in a Haunted House** (Jean Yarbrough).
- 1986: **Basil, el ratón superdetective** (*The Great Mouse Detective*) (John Musker, Ron Clements, Dave Michener, Burny Mattison) (voz de su personaje Sherlock Holmes).

Thelma Ritter

(1905-1969)

- 1947: **De ilusión también se vive** (*Miracle on 34th Street*) (George Seaton).
- 1948: **Yo creo en ti** (*Call Northside 777*) (Henry Hathaway).
- 1949: **Carta a tres esposas** (*A Letter to Three Wives*) (Joseph L. Mankiewicz). **City Across the River** (Maxwell Shane). **Father Was a Fullback** (John M. Stahl).
- 1950: **Perfect Strangers** (Bretaigne Windust). **Eva al desnudo** (*All about Eve*) (Joseph L. Mankiewicz). **I'll Get By** (Richard Sale).
- 1951: **Casado y con dos suegras** (*The Mating Season*) (Mitchell Leisen). **As Young As You Fell** (Harmon Jones). **The Model and the Marriage Broker** (George Cukor).
- 1952: **With a Song in My Heart** (Walter Lang).
- 1953: **El hundimiento del Titanic** (*Titanic*) (Jean Negulesco). **The Farmer Takes a Wife** (Henry Levin). **Manos peligrosas** (*Pickup on South Street*) (Samuel Fuller).
- 1954: **La ventana indiscreta** (*Rear Window*) (Alfred Hitchcock).
- 1955: **Papá Piernas Largas** (*Daddy Long Legs*) (Jean Negulesco). **Orgullo contra orgullo** (*Lucy Gallant*) (Robert Parrish).
- 1956: **Los héroes también lloran** (*The Proud and Profane*) (George Seaton).
- 1959: **Millonario de ilusiones** (*A Hole in the Head*) (Frank Capra). **Confidencias de medianoche** (*Pillow Talk*) (Michael Gordon).
- 1961: **Vidas rebeldes** (*The Misfits*) (John Huston). **Sola ante el peligro** (*The Second Time Around*) (Vincent Sherman).
- 1962: **El hombre de Alcatraz** (*Birdman of Alcatraz*) (John Frankenheimer). **(La conquista del Oeste)** (*How the West Was Won. Ep: The Plains*) (Henry Hathaway).
- 1963: **Tres herederas** (*For Love or Money*) (Michael Gordon). **Samantha** (*A New Kind of Love*) (Melville Shavelson). **Apártate cariño** (*Move Over. Darling*) (Michael Gordon).
- 1965: **Boeing Boeing** (*Boeing Boeing*) (John Rich).
- 1967: **El incidente** (*The Incident*) (Larry Peerce).
- 1968: **¡Qué hermosa es la vida!** (*What's So Bad about Feeling Good?*) (George Seaton).

George Sanders

(1906-1972)

- 1936: **Find the Lady** (Roland Gillett). **Strange Cargo** (Lawrence Huntington). **The Man Who Could Work Miracles** (Lothar Mendes). **Dishonour Bright** (Tom Walls). **Lloyds de Londres** (*Lloyd's of London*) (Henry King).
- 1937: **Amor y periodismo** (*Love Is News*) (Tay Garnett). **Redención** (*Slave Ship*) (Tay Garnett). **The Lady Escapes** (Eugene Forde). **Lancer Spy** (Gregory Ratoff).
- 1938: **International Settlement** (Eugene Forde). **Four Men and a Prayer** (John Ford).
- 1939: **Mr. Moto's Last Warning** (Norman Foster). **The Saint Strikes Back** (John Farrow). **Confessions of a Nazi Spy** (Anatole Litvak). **So This Is London** (Thornton Freeland). **El Santo en Londres** (*The Saint in London*) (John Paddy Carstairs). **Doctor intruso** (*The Outsider*) (Paul Stein). **Nurse Edith Cavell** (Herbert Wilcox). **Allegheny Uprising** (William A. Seiter).
- 1940: **Green Hell** (James Whale). **The Saint's Double Trouble** (Jack Hively). **Rebeca** (*Rebecca*) (Alfred Hitchcock). **Siete torres** (*The House of Seven Gables*) (Joe May). **The Saint Takes Over** (Jack Hively). **Enviado especial** (*Foreign Correspondent*) (Alfred Hitchcock). **Bitter Sweet** (W. S. Van Dyke). **El hijo de Montecristo** (*Son of Monte Cristo*) (Rowland V. Lee).
- 1941: **The Saint in Palm Springs** (Jack Hively). **Alma en la sombra** (*Rage in Heaven*) (W. S. Van Dyke). **El hombre atrapado** (*Man Hunt*) (Fritz Lang). **The Gay Falcon** (Irving Reis). **Cuando muere el día** (*Sundown*) (Henry Hathaway). **Los diamantes del Halcón** (*A Date with the Falcon*) (Irving Reis).
- 1942: **El hijo de la furia** (*Son of Fury*) (John Cromwell). **The Falcon Takes Over** (Irving Reis). **Her Cardboard Lover** (George Cukor). **Seis destinos** (*Tales of Manhattan*) (Julien Duvivier). **The Falcon's Brother** (Stanley Logan). **Soberbia** (*The Moon and Sixpence*) (Albert Lewin). **El cisne negro** (*The Black Swan*) (Henry King). **Quiet, Please, Murder** (John Larkin).
- 1943: **This Land Is Mine** (Jean Renoir). **They Came to Blow Up America** (Edward Ludwig). **Appointment in Berlin** (Alfred E. Green). **Paris After Dark** (Leonide Moguy).
- 1944: **Jack, el destripador** (*The Lodger*) (John Brahm). **Aventura en Arabia** (*Action in Arabia*) (Leonide Moguy). **Extraña confesión** (*Summer Storm*) (Douglas Sirk).
- 1945: **Concierto macabro** (*Hangover Square*) (John Brahm). **El retrato de Dorian Gray** (*The Picture of Dorian Gray*) (Albert Lewin). **Pesadilla** (*The Strange Affair of Uncle Harry*) (Robert Siodmak).

- 1946: **A Scandal in Paris** (Douglas Sirk). **Extraña mujer** (*The Strange Woman*) (Edgar G. Ulmer).
- 1947: **The Private Affairs of Bel Ami** (Albert Lewin). **The Ghost and Mrs. Muir** (Joseph L. Mankiewicz). **El asesino poeta** (*Lured*) (Douglas Sirk). **Ambiciosa** (*Forever Amber*) (Otto Preminger).
- 1949: **The Fan** (Otto Preminger). **Sansón y Dalila** (*Samson and Delilah*) (Cecil B. DeMille).
- 1950: **Jack el Negro** (*Black Jack / Jack el Negro*) (Julien Duvivier, José Antonio Nieves Conde). **Eva al desnudo** (*All about Eve*) (Joseph L. Mankiewicz).
- 1951: **I Can Get It for You Wholesale** (Michael Gordon). **El milagro del cuadro** (*The Light Touch*) (Richard Brooks).
- 1952: **Ivanhoe** (*Ivanhoe*) (Richard Thorpe). **Destino Budapest** (*Assignment - Paris*) (Robert Parrish).
- 1953: **Llámeme señora** (*Call Me Madam*) (Walter Lang). **Te querré siempre** (*Viaggio in Italia / L'Amour est le plus fort*) (Roberto Rossellini).
- 1954: **El único testigo** (*Witness to Murder*) (Roy Rowland). **El talismán** (*King Richard and the Crusaders*) (David Butler). **La amada de Júpiter** (*Jupiter's Darling*) (George Sidney).
- 1955: **Los contrabandistas de Moonfleet** (*Moonfleet*) (Fritz Lang). **The Scarlet Coat** (John Sturges). **The King's Thief** (Robert Z. Leonard). **Night Freight** (Jean Yarbrough).
- 1956: **Hoy como ayer** (*Never Say Goodbye*) (Jerry Hopper). **Mientras Nueva York duerme** (*While the City Sleeps*) (Fritz Lang). **That Certain Feeling** (Norman Panama, Melvin Frank). **Amores de un impostor** (*Death of a Scoundrel*) (Charles Martin).
- 1957: **The Seventh Sin** (Ronald Neame, terminada por Vincente Minnelli).
- 1958: **Toda la verdad** (*The Whole Truth*) (John Guillermin). **De la Tierra a la Luna** (*From Earth to the Moon*) (Byron Haskin). **Yo soy el padre y la madre** (*Rock-a-Bye Baby*) (Frank Tashlin). **Outcasts of the City** (Boris L. Petroff).
- 1959: **Esa clase de mujer** (*That Kind of Woman*) (Sidney Lumet). **Operación Robinson** (*A Touch of Larceny*) (Guy Hamilton). **Salomón y la reina de Saba** (*Salomon and Sheba*) (King Vidor).
- 1960: **El asesino de las mujeres** (*Bluebeard's Ten Honeymoons*) (W. Lee Wilder). **El último viaje** (*The Last Voyage*) (Andrew L. Stone). **Cone of Silence** (Charles Frennd). **Village of the Damned** (Wolf Rilla).
- 1961: **Cinco horas doradas** (*Cinque ore in contanti / Five Golden Hours*) (Mario Zampi). **El ladrón de éxitos** (*The Rebel*) (Robert Day).
- 1962: **La cita** (*Le Rendezvous*) (Jean Delannoy). **Operation Snatch** (Robert Day). **Los hijos del capitán Grant** (*In Search of the Castaways*) (Robert Stevenson).
- 1963: **Cairo** (Wolf Rilla). **Ladrón a la fuerza** (*The Cracksman*) (Peter Graham

- Scott). **Mondo di notte n. 3** (narrador) (Gianni Proia).
- 1964: **El nuevo caso del inspector Clouseau** (*A Shot in the Dark*) (Blake Edwards). **The Golden Head** (Richard Thorpe). **La intriga** (*L'intrigo / Dark Purpose*) (Vittorio Sala, George Marshall). **La moneda rota** (*F. B. I. Operazione Baalbek / Dernier avion pour Baalbeck*) (Marcello Giannini, Hugo Fregonese).
- 1965: **Moll Flanders** (*The Amorous Adventures of Moll Flanders*) (Terence Young).
- 1966: **Trunk to Cairo** (Menahem Golan). **Conspiración en Berlin** (*The Quitter Memorandum*) (Michael Anderson).
- 1967: **Homicidio justificado** (*Warning Shot*) (Buzz Kulik). **Good Times** (William Friedkin). **El libro de la selva** (*The Jungle Book*) (voz) (Wolfgang Reitherman).
- 1968: **Rey de Africa** (*Rey de Africa / One Step to Hell / Caccia al violenti*) (Sandy Howard).
- 1969: **The Candy Man** (Herbert J. Leder). **La mejor casa de Londres** (*The Best House in London*) (Philip Saville). **The Body Stealers** (Gerry Levy). **La ciudad sin hombres** (*La ciudad sin hombres / Die Sieben männer der Stimarti*) (Jesús Franco).
- 1970: **La carta del Kremlin** (*The Kremlin Letter*) (John Huston). **Cita con el deshonor** (*Appuntamento con il disonore*) (Robert McCahon) [Camilo Bazzoni]
- 1971: **Noche sin fin** (*Endless Night*) (Sidney Gilliat).
- 1972: **Holocausto radiactivo** (*Doomwatch*) (Peter Sasdy). **Psychomania** (Don Sharp).



El cuarto mandamiento

Las películas del ciclo

Cena a las ocho (*Dinner At Eight*, 1933), de George Cukor



Dirección: George Cukor. **Producción:** David O. Selznick / Metro Goldwyn Mayer. **Guión:** Frances Marion, Herman J. Mankiewicz, Donald Ogden Stewart. **Fotografía:** William Daniels. **Montaje:** Ben Lewis. **Intérpretes:** Marie Dressier, John Barrymore, Wallace Beery, Jean Harlow, Lionel Barrymore. **Duración aproximada:** 113 minutos.

La irrupción de George Cukor en Hollywood —como la de John Cromwell o John M. Stahl, directores con los que tiene más de un punto de contacto— se produce en un agitado período de convulsiones y cambios: no sólo el paso del mudo al sonoro, con toda la revolución tecnológica que ello comporta, sino también la reconversión de un lenguaje que ya había adquirido y madurado sus principales signos de expresión, en otro apenas balbuciente y aún muy dubitativo. Por ello no es en absoluto de extrañar que todo su primer período, el que culmina en la magistral **Historias de Filadelfia** (*The Philadelphia Story*, 1940), esté dedicado a la búsqueda de un código que a la vez aleje y emparente al cine de/con las formas artísticas

principales en las que había bebido durante su época muda —sobre todo la novela, como demuestran admirablemente **Las cuatro hermanitas** (*Little Women*, 1933) y **David Copperfield** (*David Copperfield*, 1935)—, para lanzarlo definitivamente en brazos de su más directo competidor: de **Hollywood al desnudo** (*What Price Hollywood?*, 1932) a **Mujeres** (*The Women*, 1939), de **La gran aventura de Silvia** (*Sylvia Scarlett*, 1935) a **Vivir para gozar** (*Holiday*, 1938), la minuciosa indagación de la intertextualidad entre cine y teatro que lleva a cabo Cukor en sus mejores filmes acaba dando lugar a una de las más apasionantes aventuras del período de solidificación del lenguaje clásico hollywoodiense, sentando a la vez las bases de su propia autodestrucción.

Cena a las ocho, en este sentido, es una de las más significativas muestras de esta tendencia cukoriana, pues, planteada como una película sobre la idea del cambio y la mutación, aplica esta directriz de partida a todos los ámbitos, lo cual la convierte en un rico catálogo de las estrategias de Cukor en la época. Por un lado, así, el cambio lingüístico, todas las interacciones posibles entre el diálogo y la imagen expresadas a través de esplendorosos *tableaux* separados por elegantes, significativas elipsis. Por otro, el cambio social, un completísimo cuadro de costumbres sobre la sociedad neoyorquina de la Depresión sin argumento definido y con una evidente predilección por los personajes y las situaciones, por encima de los nexos y los mecanismos del relato. De este modo, el magnate naviero en crisis (Lionel Barrymore), su ociosa mujer (Billie Burke) y su atormentada hija (Madge Evans), enamorada de un actor en decadencia (John Barrymore), funcionan siempre en el mismo nivel narrativo que otros actantes aparentemente menores o secundarios, como el nuevo rico (Wallace Beery) y su esposa (Jean Harlow), la vieja gloria de la escena (Marie Dressier) o el médico adúltero (Edmund Lowe) y su mujer (Karen Morley), de manera que la cena del título, que los reunirá a todos al final, acaba siendo una simple excusa para saltar de un personaje a otro con absoluta libertad, en una estructura multiepisódica entonces muy de moda —**Gran Hotel** (*Grand Hotel*, Edmund Goulding, 1932)— que Cukor lleva hasta sus últimas consecuencias.

Todos los personajes, en este sentido, parecen estar asistiendo al fin de una época y al principio de otra. La empresa de Oliver Jordan, por ejemplo, de carácter familiar y casi aristocrático, se está hundiendo en beneficio del neocapitalismo depredador representado por Dan Packard. Del mismo modo, la escuela de interpretación basada en la gran tradición de Broadway, cuyos emblemas en el film son Carlota Vance y Larry Renault, debe dejar paso a las nuevas generaciones, en un doloroso trasvase que, en el caso de Renault, adquirirá tintes trágicos. Y, finalmente, incluso la moral y las relaciones humanas están cambiando de signo, descubriendo un nuevo paisaje ético dominado por el fingimiento y el engaño: no sólo el compulsivo doctor Talbot, sistemático e incorregible adúltero, sino también la joven y aparentemente apasionada Paula Jordan, que no tendrá ningún inconveniente en volver a los brazos de su novio cuando su amante, Renault, se suicide. A pesar de todos estos pesares, la cena acaba

celebrándose: todo sea por el mantenimiento de las formas.

Sin lugar a dudas, el malintencionado guión de Herman J. Mankiewicz y Frances Marion, con diálogos adicionales de Donald Ogden Stewart y según la obra de Edna Ferber y George Kaufman, no es en absoluto ajeno a toda esta mordacidad. Pero es la puesta en escena de Cukor la que descubre, tras las apariencias, el verdadero sentido de las cosas, de ese impenetrable cúmulo de engaños en que se convierte la vida durante los períodos de cambio social: *“La crisis —en palabras de Miguel Marías— es para Cukor, como para todo dramaturgo nato, un momento privilegiado, en el que cristalizan las relaciones —en un equilibrio inestable, antes de desintegrarse o de recomponerse sobre nuevos fundamentos— y se manifiestan tal como son realmente —es decir, sin el barniz de la rutina, de la conveniencia, de las exigencias sociales— los personajes”* —George Cukor-2, en *Dirigido por...*, número 43, abril de 1977—. De ahí surgen, claro está, los mejores momentos de la película, aquéllos en que la máscara social deja paso lentamente al más puro dolor humano —como ocurre en toda la parte final, sobre todo en el conmovedor dueto entre Marie Dressier y Madge Evans—, pero también sus mayores debilidades, el encorsetamiento que a veces la atenaza, sin duda producto de la obsesiva observación a que se someten personajes y decorados.



Estas sutiles interrelaciones entre realidad y apariencia, entre verdad y mentira, acaban extendiéndose, incluso, a la utilización de los actores en el entramado global del film. Es evidente que tanto Marie Dressier como Wallace Beery o Jean Harlow, por ejemplo, superponen sus características físicas y personales a las de los papeles que interpretan, llegan a fusionarse con ellos de tal manera que a veces resulta difícil dilucidar si lo que Cukor pretende es descubrir al actor que hay debajo del personaje o viceversa. Pero son los casos de John y Lionel Barrymore los más ricos y evidentes en este sentido. En su incorporación del actor envejecido y alcohólico el primero, y del elegante caballero tiranizado por una esposa displicente y frívola el segundo, ambos no sólo dieron lo mejor de si mismos, sino que además supieron usar la autobiografía como un elemento más del drama, algo que sin duda satisfizo enormemente a Cukor: a través de sus respectivas composiciones, la herencia del teatro se convierte un poco más en cine y el cine, finalmente, en vida.

CARLOS LOSILLA

El capitán Blood (*Captain Blood*, 1935), de Michael Curtiz

Dirección: Michael Curtiz. **Producción:** Hal B. Wallis / First National Pictures para Warner Brothers. **Guión:** Casey Robinson, según la novela de Rafael Sabatini. **Fotografía:** Hal Mohr y Ernest Haller. **Música:** Erich Wolfgang Komgold. **Montaje:** George Amy. **Intérpretes:** Errol Flynn, Olivia de Havilland, Lionel Atwill, Basil Rathbone, Ross Alexander. **Duración aproximada:** 119 minutos.



Versión fílmica de una novela de Rafael Sabatini publicada durante la década anterior, **El capitán Blood** ha entrado en la historia del cine, en términos generales, en concepto de título representativo y hasta prototípico del apartado del género de aventuras que en la Industria norteamericana se denomina *Swashbuckler* (y que equivale, aunque no exactamente, a nuestra acepción “capa y espada”), a la vez que, en términos ya más particulares, como la película que impuso en el estrellato de Hollywood a Errol Flynn, especializándole en el género y emparejándole con la actriz Olivia de Havilland para unos cuantos títulos más, la mayor parte realizados por el director de éste, el entonces prolífico Michael Curtiz —**La carga de la brigada**

ligera (*The Charge of the Light Brigade*, 1936), **Robin de los bosques** (*The Adventures of Robin Hood*, 1938), codirigida por William Keighley. **Dodge, ciudad sin ley** (*Dodge City*, 1939), **The Private Lives of Elizabeth and Essex** (1939), **Camino de Santa Fe** (*Santa Fe Trail*, 1940)—, si bien el más interesante de todos pertenece a Raoul Walsh, **Murieron con las botas puestas** (*They Died with Their Boots On*, 1941). Por cierto que merece la pena indicar que la identificación, popular y profesional, entre el malogrado actor y la figura del capitán Blood llegó al extremo de justificar que la película planteada para lanzar a la fama al hijo que Flynn tuvo con la pintoresca Lily Damita (Sean Flynn, desaparecido en Camboya en circunstancias oscuras) fuera **El hijo del capitán Blood** (1962) de Tulio Demicheli, intento hispano-italiano de proponer una sucesión mítico-dinástica que confundiera al intérprete y al personaje, en una maniobra comercial típica, por su desfachatez, de las coproducciones mediterráneas de los años sesenta, como bien saben los conocedores de tan curiosa etapa de nuestro cine.

Sin embargo, **El capitán Blood**, vista aquí y ahora, si bien acredita su reputación de clásico no termina de convencer. La historia —que durante un buen tramo recuerda mucho, para nuestra sorpresa, a la inmediatamente posterior **Prisionero del odio** (*The Prisoner of Shark Island*, 1936), un John Ford menor pero una película mayor— reposa en demasía sobre el personaje protagonista, por culpa de una interpretación equivocada del planteamiento *Stars-System*, desperdiciándose sugerencias colaterales y personajes secundarios repletos de posibilidades, mientras que el sustrato antitotalitario se revela tan ingenuo e inconsistente como falta de coherencia interna la personalidad del héroe. Por fortuna, defectos así de fundamentales se ven compensados —que no sublimados, y de ahí que la película, por otro lado grata y por diversas razones estimable, no alcance la categoría de obra maestra que permitían sus elementos— por múltiples virtudes, entre las cuales sobresale en particular la dirección artística de Anton Grot (un escenógrafo polaco instalado en Hollywood en 1913 y habitual en las producciones Warner Bros de la época), debido a la sensibilidad plástica que denota en la concepción de los decorados, cuyo equilibrio entre ambientes recargados/miseros y espacios desolados/solemnes en cierto modo remite al Expresionismo Alemán. De igual modo, la puesta en escena evidencia un gusto no menos exquisito y frecuentemente pictórico para las secuencias de acción, un poco en la línea de los mejores filmes en blanco y negro de Cecil B. DeMille, con magníficas composiciones de masas y el adecuado sentido físico de la violencia, de forma que la batalla naval que tiene lugar hacia el final de la película resulta poco menos que inolvidable.

Punto y aparte, claro está, merecen los actores secundarios, aunque, como ya indicamos, por desgracia se revelan demasiado... secundarios. Lionel Atwill, Henry Stephenson, J. Carroll Naish y Donald Meek (este último apenas entrevisto, para frustración del buen cinéfilo) sin la menor duda son varios de los mejores intérpretes de composición con que contó Hollywood durante la “política de los estudios”, y aquí

brillan a su altura habitual. Pero el singular Basil Rathbone les eclipsa olímpicamente con su no por episódica menos inolvidable caracterización de pirata francés, siempre en los límites de la caricatura en su fusión de perversidad y afectación, hasta el extremo de que a buen seguro inspiró el diseño del capitán Garfio en el inmortal **Peter Pan** (*Peter Pan*, 1953) producido por Walt Disney. A todas luces, el duelo de esgrima que éste sostiene con Flynn en una playa rocosa constituye uno de los pasajes más sabrosos de **El capitán Blood**, y resiste la comparación con las demás secuencias análogas protagonizadas por Rathbone, no en vano experto personal en esgrima, desde la otra mantenida nuevamente con Errol Flynn en la citada **Robin de los bosques**, hasta la, genial, con Tyrone Power que culminaba **El signo del Zorro** (*The Mark of the Zorro*, 1940) de Rouben Mamoulian. Nada tan lógico, desde luego, como que Rathbone figure con todos los honores en el reciente y muy curioso libro *Cult Movie Stars*, publicado por el pintoresco crítico norteamericano Dany Peary en 1991.

CARLOS AGUILAR

La novia de Frankenstein (The Bride of Frankenstein, 1935), de James Whale



Dirección: James Whale. **Producción:** Carl Laemmle / Universal. **Guión:** William Hurlbut y John L. Balderston, basado en la novela de Mary W. Shelley. **Fotografía:** John Mescali. **Música:** Franz Waxman. **Montaje:** Ted Kent. **Intérpretes:** Boris Karloff, Elsa Lanchester, Colin Clive, Valerie Hobson, Una O'Connor. **Duración aproximada:** 80 minutos.

Cuatro años después de convertir **El doctor Frankenstein** (*Frankenstein*, 1931), en un enorme éxito de taquilla y en uno de los grandes mitos del cine de terror, James Whale se enfrentó a la obligación de acometer una secuela. Apagó la rutina enseguida, al empeñarse en convertir el retorno del monstruo en un campo sembrado de ideas muy personales, desde el tratamiento genérico hasta la insólita estética, para superar ampliamente a la película inicial y hacer de **La novia de Frankenstein** un hallazgo visual continuo que no entorpece en absoluto la veloz y sintetizada acción. Ya desde el prólogo Whale se muestra desafiante: retrasa el momento de dar al público lo que quiere, el reencuentro con el monstruo, introduciendo una escena en la que una angelical Elsa Lanchester en el papel de la autora de la historia original, Mary Shelley, explica a Lord Byron que el relato no acababa con el molino ardiente. Una escena que fue reducida en el montaje, pero que ya augura algunos rasgos de humor y esa estética suntuosa y brillante de la película.

Entre los contrastes inesperados que engrandecen **La novia de Frankenstein** está la violencia y la tragedia de las primeras escenas, con el resurgir del monstruo desde los pozos del molino y sus primeros asesinatos, combinada con la comicidad de algunos de los espléndidos personajes secundarios que Whale potenció: la alocada

criada que ya protagonizaba algunos de los mejores momentos de **El hombre invisible** (*The Invisible Man*; James Whale, 1933), Una O'Connor, y que aquí corre de un lado a otro en representación del miedo un poco infantil de todo el pueblo; el burgomaestre, E. E. Clive, tratando de poner orden tras sus cómicos bigotes; o el inquietante y estirado doctor Praetorius, Ernest Thesiger (¿un antecedente de Peter Cushing?). El terreno borroso entre la diversión y el miedo, entre la parodia y la tragedia romántica, encuentra una definición única en manos de un Whale constantemente inspirado. Desde los suntuosos movimientos de cámara, con un punto de vista considerablemente bajo que engrandece y potencia los arcos de los techos y las sombras de las paredes en unos decorados casi mágicos, hasta los juegos de puesta en escena como ese bosque de troncos largos y desnudos donde los habitantes del pueblo persiguen y cazan al monstruo, armados con altos palos que crean un sobrecogedor ambiente. Luego, cuando llega el momento en que la criatura debe mostrar su lado humano, vuelve a unir con rara habilidad la ternura, el humor y el miedo: es el imposible encuentro amistoso entre el músico ciego y el monstruo mudo, una escena que aún supera al equivalente de la niña en el primer filme.



La intervención de Elsa Lanchester también tiene su grado de humor; hace un doble papel (así lo quiso Whale), como la escritora Shelley en el prólogo y como la novia de Frankenstein (en los créditos aparece con un interrogante) que cobra vida sólo en los minutos finales de la película, tras ese emocionante proceso, en un escenario repleto de artilugios mecánicos y electrónicos, que culmina con la captura a través de las cometas de la electricidad del cielo, el rayo divino. Aparece así la novia con su extravagante “peinado electrostático” y sus tensos movimientos felinos, una caracterización que costaba a la actriz cuatro horas diarias de preparación. Lanchester, principio y fin, engloba la película con dos breves pero decisivas intervenciones. Aunque su marido, el irónico actor Charles Laughton, sólo comentara tras ver la primera proyección: “¿No es cierto que Elsa tiene unas bellísimas orejas en forma de concha?”^[1].

RICARDO ALDARONDO

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

Dirección: Ernst Lubitsch. **Producción:** Ernst Lubitsch / Paramount. **Guión:** Charles Brackett y Billy Wilder, basado en una obra de teatro de Alfred Savoir. **Fotografía:** Leo Tover. **Montaje:** William Shea. **Intérpretes:** Claudette Colbert, Gary Cooper, Edward Everett Horton, David Niven, Elizabeth Patterson. **Duración aproximada:** 80 minutos.

Existe una cierta tendencia en clasificar **La octava mujer de Barba Azul** entre las comedias menores que Ernst Lubitsch realizó en los años treinta. Para muchos historiadores, **La octava mujer de Barba Azul** está considerada como una obra simpática por sus extravagancias argumentales y sus situaciones absurdas, pero en ningún caso se le concede el honor de ocupar un lugar privilegiado dentro de las obras paradigmáticas del *Lubitsch touch*. Para algunos, las situaciones descritas en **La octava mujer de Barba Azul** son demasiado fútiles, y para otros hay un cierto mal gusto en el decorado aparentemente lujoso, que se encuentra muy alejado de las suntuosas comedias sofisticadas de los años treinta. **La octava mujer de Barba Azul** no poseería el sentido de la sutileza de **Un ladrón en la alcoba** (*Trouble In Paradise*, 1932); ni establecería un juego químicamente perfecto entre el amor ideal y el deseo como en **El bazar de las sorpresas** (*The Shop Around the Corner*, 1940); ni llevaría hasta el extremo del refinamiento una relación triangular como en **Una mujer para dos** (*Design For Living*, 1933); ni lógicamente situaría en el límite de la farsa una situación política provocando una confusión entre la escena real y el marco de la representación como en **Ser o no ser** (*To Be or Not To Be*, 1942).



La octava mujer de Barba Azul es la última obra que Lubitsch realizó para la Paramount antes de independizarse como productor y poder trabajar en un régimen de cierta comodidad en relación a la política de los grandes estudios. La primera escena transcurre en unos grandes almacenes. Un excéntrico millonario americano — Gary Cooper— compra un pijama, pero rehúsa llevarse los pantalones, ya que acostumbra a dormir sin ellos. La discusión sobre la utilidad de las dos piezas del pijama parece conducir el film hacia el terreno de la banalidad y la extravagancia. Más tarde, para seducir a la mujer que ha escogido como esposa —Claudette Colbert—, el millonario no dudará en pasearse con traje y corbata por una playa, y subirse en un patín acuático para alcanzar a su compañera. La última escena de la película transcurre en el interior de un manicomio. La víctima es el marido, que ha enloquecido por amor y que debe ser rescatado por su esposa y su suegro —Edward Everett Horton—. Para poder entrar en el interior de la institución psiquiátrica y burlar a los vigilantes, el suegro se pondrá a ladrar en la puerta. Los ladridos constituyen el pasaporte de acceso a un mundo dominado por la demencia. Las numerosas situaciones absurdas que irrumpen continuamente en el interior de la trama de **La octava mujer de Barba Azul** parecen situar la película en un terreno próximo al humor de los Hermanos Marx, y a algunos espectadores puede desconcertar, sobre todo si se parte de una idea restringida del *Lubitsch touch*, entendido como un modelo de escritura basado únicamente en la elipsis, las insinuaciones y los sobreentendidos.

La lógica del humor de Lubitsch no se ha basado sólo en el principio de la estilización. En la mayoría de las películas de su primera etapa, la clave del humor se

encontraba en la presencia del absurdo. En sus obras mudas nos encontramos con algunas curiosas farsas ambientadas en paraísos de opereta contruidos a partir de decorados lujosos impregnados de un voluntario sentido del mal gusto. Así, por ejemplo, el medimetroje **La princesa de las ostras** (*Die Austerprinzessin*, 1919) llevaba hasta el límite de la paradoja una serie de situaciones ilógicas, para establecer las bases de una perfecta mecánica del humor absurdo, que años después se halló reproducida en las operetas sonoras protagonizadas por Maurice Chevalier y Jeanette MacDonald. En dichas operetas, el *Lubitsch touch* consistía en una curiosa simbiosis entre la estilización y la extravagancia. **La octava mujer de Barba Azul** es una obra peculiar en la que Lubitsch se propone establecer un puente entre el humor de sus antiguas operetas —que remite a la añoranza romántica de una Europa convertida en un paraíso perdido— y los nuevos procedimientos de la comedia americana, que empiezan a diseñar una nueva conciencia de la mujer en la sociedad americana. La simbiosis resulta curiosa. En **La octava mujer de Barba Azul** nos encontramos con la eterna Europa ociosa de los grandes hoteles de la Costa Azul y de un París que se resiste a perder sus años dorados. Es decir, estamos ante aquella Europa que desapareció con la Primera Guerra Mundial y que continúa siendo el decorado de las mejores comedias de Lubitsch. Dicho escenario, por el que pasean numerosos multimillonarios ociosos, no es solamente el marco para un perfecto cuento de hadas, sino un espacio desde donde se puede observar cómo se están forjando nuevas conciencias liberales y se está empezando a establecer una nueva sociedad donde la mujer empieza a tener una importante función motora. En **La octava mujer de Barba Azul**, Lubitsch permite que irrumpa en su mundo la nueva comedia que han empezado a forjar algunos de sus discípulos —Leo McCarey, Howard Hawks, Preston Sturges, Frank Capra— y que de forma indirecta anuncia una nueva mentalidad, que la Segunda Guerra Mundial pondría en duda.

El filósofo Stanley Cavell, en *A Pursuit of Happiness*, uno de los mejores ensayos que se han escrito sobre la comedia americana clásica, afirma que el reduccionismo de considerar las películas de los años treinta como simples cuentos de hadas sobre la política del *New Deal* no tiene ningún sentido, ya que el sentido profundo de dichas comedias no se encuentra en su ideología explícita, sino en las actitudes de comportamiento de los personajes ante el marco de la representación. Cavell constata la existencia de un subgénero que bautiza con el término de “comedia del recasamiento” —*Remarriage Comedy*— y que estaría formado por una serie de películas que parten de la existencia de un divorcio previo, de la posibilidad de celebración de una nueva boda, y en las que el motor es un personaje femenino que lucha para conseguir la igualdad en las relaciones con su nuevo marido. Dichas películas rompen con el modelo de la comedia clásica que gira en torno a las estrategias de unos personajes —generalmente la acción se concentraría en el personaje masculino— para afirmar su amor y burlar el poder del padre —el *senex*— y conseguir la felicidad. La boda, entendida como el establecimiento de una

asociación entre lo social y lo sexual, ha dejado de ser el símbolo de la ansiada felicidad. El divorcio supone la ruptura de una forma de vida anterior —la imposibilidad de una felicidad a partir de las convenciones— y el inicio de un nuevo camino, en el que se buscan nuevas alternativas en la relación entre los sexos. Cavell define de esta forma el subgénero: *“Dichas películas pueden ser comprendidas como parábolas sobre una fase en el progreso de la conciencia, fase donde el combate tiene como finalidad la reciprocidad o la igualdad de la conciencia entre una mujer y un hombre. Dichas películas proponen un estudio de las condiciones a partir de las cuales dicha lucha por el reconocimiento o dicha exigencia de las mujeres para ser reconocidas es una batalla por la libertad mutua, sobre todo de las opiniones que nos hacemos del otro”*. Entre las comedias más representativas del “recasamiento” estarían **La pícaro puritana** (*The Awful Truth*, 1937) de Leo McCarey, **Sucedió una noche** (*It Happened One Night*, 1934) de Frank Capra o **Luna nueva** (*His Girl Friday*, 1940) de Howard Hawks. Curiosamente, entre las películas que Cavell considera representativas del género no cita ninguna de Lubitsch, padre indiscutible de dichos directores.



No puede afirmarse que en la obra de Lubitsch existan “comedias de recasamiento”; en todo caso, la única que participaría abiertamente de los postulados

del subgénero sería **La octava mujer de Barba Azul**. El protagonista masculino del film —Gary Cooper— es un excéntrico millonario que se ha casado con siete mujeres diferentes, a las que ha conquistado con su dinero y con sus modales de neoliberal americano. En la Costa Azul conoce a una joven francesa —Claudette Colbert—, hija de un marqués arruinado. Tal como afirma Stanley Cavell, un rasgo curioso de las “comedias de recasamiento” es la ausencia de la madre y de mujeres representativas de las viejas generaciones. En **La octava mujer de Barba Azul** las viejas generaciones sólo estarán representadas por el padre. El americano utiliza sus dotes de seducción para conseguir casarse con ella. Momentos antes de la ceremonia, le confiesa su poligamia. Las convenciones sociales obligan a que se realice la boda, pero ella rechaza todo contacto sexual. Durante el primer tiempo de su matrimonio, ella intenta provocar celos al marido para provocar el divorcio. El intenta leer clásicos literarios para hallar una fórmula de amansar a su fierecilla. Entre los clásicos, el millonario lee *La fierecilla domada* de Shakespeare: no es ninguna casualidad la elección, sobre todo si tenemos presente que para Cavell un antecedente de la nueva comedia y de la nueva relación entre los sexos se encuentra en las comedias que escribió William Shakespeare.

Una vez conseguido el divorcio —la disolución de la primera forma de vida conservadora—, ella se enriquece debido a la dote que él le paga. El marido, en cambio, debe ser ingresado en un centro psiquiátrico. En los momentos finales de **La octava mujer de Barba Azul**, el esposo aparece atado a una camisa de fuerza mientras Claudette Colbert le confiesa que no podía aceptar el matrimonio sin una igualdad entre los dos, tanto por lo que afecta al dinero como a las relaciones. La sexualidad reprimida podrá liberarse gracias a la igualdad, planteándose un posible recasamiento que establezca nuevas reglas del juego.

La octava mujer de Barba Azul no es, tal como afirma Edgardo Cozarinsky, una comedia contra la poligamia, donde se cuenta la historia de una chica que desea convencer a su marido polígamo de las virtudes de la monogamia. Es una película sobre la igualdad de los sexos y sobre el fortalecimiento de una nueva conciencia femenina capaz de romper y ridiculizar el egocentrismo del comportamiento masculino. Lubitsch acaba reconociendo que sólo puede existir el amor a partir de la igualdad, por lo que es necesario establecer un divorcio con las formas de dominio sexual y proponer una nueva asociación entre lo social y lo sexual —un recasamiento— que vaya encaminada hacia una afirmación de una nueva conciencia de lo femenino.

ÁNGEL QUINTANA

Rebeca

(*Rebecca*, 1940), de Alfred Hitchcock



Dirección: Alfred Hitchcock. **Producción:** David O. Selznick / Selznick Productions y United Artist. **Guión:** Robert E. Sherwood y Joan Harrison, según la novela homónima de Daphne du Maurier. **Fotografía:** George Barnes. **Música:** Franz Waxman. **Montaje:** James Newcom, Hal Kern. **Intérpretes:** Laurence Olivier, Joan Fontaine, Judith Anderson, George Sanders, Nigel Bruce. **Duración aproximada:** 126 minutos.

Rebeca debió causar bastante impresión en la sociedad española de posguerra, toda vez que aportó dos términos al acervo popular: la prenda que usaba la protagonista Joan Fontaine, que no tenía nombre en la película, pasó a llamarse “rebeca”; y el personaje que encarnaba Judith Anderson, que sólo tenía el apellido de Danvers, pasó a convertirse en una invectiva, “eres más perversa que el ama de llaves de Rebeca”... La primera película americana de Hitchcock era, según el propio cineasta, una versión de Cenicienta “y la Sra. Danvers era una de las hermanas feas”. Se equivocaba: era la madrastra. Así lo demostró Disney diez años más tarde al hacer su propia versión de Cenicienta con una madrastra que era la viva imagen del ama de llaves de **Rebeca** ¡y aún diez años después, Anderson salía de madrastra también en la **Cinderfella** de Frank Tashlin!

Judith Anderson, que se ganó el título de Dama, era una actriz de origen australiano que tuvo una amplia carrera teatral en Broadway. En cine trabajó de

forma bastante más esporádica: 25 títulos a lo largo de los 50 años que median entre 1933 y 1984, pero sólo uno bastó para inmortalizarla. Hay dos motivos para que Anderson quedara permanentemente asociada con la Sra. Danvers —todavía en 1974 fue blanco de una efectiva parodia de Cloris Leachman en **El jovencito Frankenstein** (*Young Frankenstein*, Mel Brooks, 1974) y hace apenas dos años Anthony Hopkins componía una efectiva variación masculina del personaje en **Lo que queda del día** (*The Remains of the Day*, James Ivory, 1994)...—. El primero es fruto de una opción deliberada de Hitchcock: “*Casi nunca se veía a la Sra. Danvers andando o en movimiento. Si entraba en un cuarto en donde estaba la heroína, lo que ocurría es que la chica oía un ruido y de repente allí estaba la omnipresente Sra. Danvers completamente inmóvil a su lado... Haberla mostrado andando por la casa hubiera significado humanizarla*”. La táctica subjetiva de Hitch surtió el efecto de convertir a la Sra. Danvers en un icono, una máscara, una categoría: el ama de llaves llevaba incorporada su propia caricatura. El segundo motivo es la adecuación entre intérprete y personaje: la fría presencia que al parecer proyectaba Anderson se fundió indeleblemente con la Sra. Danvers, quedando fijada para siempre la imagen de la definitiva solterona hostil que nunca fue joven, una Margaret Dumont envasada al vacío y sin Groucho que la ladre.

Se habla del encasillamiento de las estrellas pero ¿qué hay de los segundos actores que quedan unidos inseparablemente a un personaje? Anderson, como la Elsa Lanchester que fue novia de Frankenstein, no se convirtió en uno de esos actores de carácter que roban plano siendo siempre ellos mismos (Walter Brennan) o sus primos cercanos (Thomas Mitchell): su destino fue no poder separar su imagen de la Sra. Danvers y quedar para siempre como una actriz de (mal) carácter. Hay un tipo de actores secundarios, como el humilde Donald Mee, o el potentado Edward Arnold, que solían mantener una especie de continuidad de un papel al siguiente: parece como si hubieran estado haciendo lo mismo entre los rodajes que cuando se ponían ante la cámara.



Por virtud del ama de llaves de **Rebeca**, *Dame* Judith Anderson pasó a engrosar esta categoría: seguramente al repasar su filmografía se vería lo injusto de esta generalización, pero parece que la reconozcamos mejor cuando está en carácter. Por ejemplo, en la versión de **Diez negritos** (*And Then There Were None*, 1945) que rodó con René Clair, cuando decía: “*Ha sido muy estúpido matar a los criados. Ahora no vamos a saber dónde encontrar la mermelada*”... La Sra. Danvers no hubiera podido ser más despreciativa.

ANTONIO WEINRICHTER

El halcón maltés (*The Maltese Falcon*, 1941), de John Huston

Dirección: John Huston. **Producción:** Hal B. Wallis / Warner Brothers. **Guión:** John Huston, según la novela homónima de Dashiell Hammett. **Fotografía:** Arthur Edeson. **Música:** Adolph Deutsh. **Montaje:** Thomas Richards. **Intérpretes:** Humphrey Bogart, Mary Astor, Gladys George, Peter Lorre, Sidney Greenstreet. **Duración aproximada:** 100 minutos.

Publicada originalmente en cuatro entregas mensuales de la revista *Black Mask* entre septiembre y diciembre de 1929 e impresa, al año siguiente, en forma de novela, *El halcón maltés*, la célebre obra de Dashiell Hammett, sería llevada al cine en dos ocasiones por la Warner Bros —Roy del Ruth: **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1931), y William Dieterle: **Satan Met a Lady** (1936)— antes de que John Huston, por encargo de la misma productora, realizase, en 1941, la tercera y más fiel adaptación del texto. Con ello Huston seguía la andadura iniciada anteriormente por Preston Sturges y, ejerciendo el derecho que le otorgaba una de las cláusulas de su contrato con la Warner, pasaba de guionista a director con un proyecto que venía lastrado por haber cosechado sendos fracasos en sus dos transposiciones cinematográficas anteriores.

Concebida desde el principio como una producción de bajo presupuesto y con un plan de rodaje de apenas ocho semanas, se había previsto inicialmente que George Raft y Geraldine Fitzgerald encarnasen los dos papeles protagonistas del filme, si bien ambos actores renunciarían finalmente a participar en el proyecto al tratarse de una modesta serie B dirigida por un novato. Su lugar sería ocupado así por Humphrey Bogart y Mary Astor —arropados por un elenco de magníficos secundarios entre los que destacaban Peter Lorre^[1], que repetiría con el mismo director en **La burla del diablo** (*Beat the Devil*, 1953), Sidney Greenstreet, Gladys George y Elisha Cook, Jr. entre otros—, y John Huston realizaría una adaptación caracterizada por el respeto casi escrupuloso al texto original de Hammett, del que llegaría a trasponer en la pantalla los diálogos de manera casi literal, pero en el que operaría dos cambios significativos en las escenas finales^[2].



El proyecto se pone, pues, en marcha en plena etapa de desconcierto en Estados Unidos, cuando no sólo los ecos optimistas del *New Deal* de Roosevelt se han difuminado por completo, sino que la corrupción se ha apoderado de nuevo del país y los negros nubarrones de la guerra se ciernen amenazadores sobre el horizonte. A su vez, en el ámbito cinematográfico, el primitivo cine de gánsteres, que había engendrado con el *New Deal* a su contrario, el conformista cine policial, era objeto de una revisión histórica a finales de la década hasta culminar en dos películas emblemáticas de Raoul Walsh que oficiaban de resumen y epitafio del género: **Los violentos años veinte** (*The Roaring Twenties*, 1939) y **El último refugio** (*High Sierra*, 1941). A partir de ambos títulos —y John Huston había participado como coguionista en el segundo— era evidente que se cerraba un ciclo genérico y que se entraba en una nueva encrucijada histórica y cinematográfica de la que surgiría, precisamente, **El halcón maltés**.

El clima moral dejado al descubierto por esta película —que, según se viene aceptando habitualmente, inaugura el período clásico del cine negro— muestra los interiores de una sociedad que ha perdido de vista todos los referentes éticos individuales y colectivos, donde la mentira, la traición y el chantaje se han convertido en la moneda corriente de cambio, y el dinero, en el único valor seguro. Sin apenas espacio para que dentro de ese panorama asfixiante florezcan el amor, la amistad o la solidaridad, porque ello exigiría un plano de igualdad inexistente en unas relaciones fundadas en el poder y en el dominio, toda la trama de **El halcón maltés** gira en torno al juego de simulaciones y engaños a que se someten de manera sistemática todos los personajes del filme para conseguir un único objetivo: la preciada estatuilla

engarzada de joyas preciosas que da título a la película.

La frialdad que se ha anotado casi siempre en el debe de la adaptación cinematográfica houstoniana nace así de la propia esencia interna del relato que impide y dificulta, de hecho, la expresión de cualquier afecto y emoción entre los personajes y fía toda posibilidad de comunicación entre ellos —en un filme donde se habla con abundancia— a la palabra. Una posibilidad que, sin embargo, se revela también como ilusoria, puesto que ésta aparece contaminada siempre por la mentira y el engaño.

Cerradas, por consiguiente, las vías de comunicación con quienes los rodean, aislados en medio de un universo donde se han borrado las fronteras entre la ley y el orden, los personajes del filme deberán mantener una dura lucha por la supervivencia en donde triunfarán únicamente los más fuertes o, en otras palabras, quienes mejor refrenen sus sentimientos —como Spade y Gutman al entregar a la policía a Brigid y Wilmer Cook— y quienes sean, como en los dos casos citados, maestros en el arte de la simulación.

Este punto de partida condiciona, a su vez, la estructura de encuesta que adopta la película y en donde la búsqueda de los asesinos y de la estatuilla se convierte casi en un pretexto para el desarrollo de la narración. Y es que en un universo cerrado en sí mismo, donde el final y el principio resultan casi siempre intercambiables, no importa tanto quienes sean los asesinos como (conforme ilustra una de las secuencias finales de la película) quienes aparecerán como tales ante los demás. La verdad en sí misma o bien carece de valor en un mundo dominado por el engaño o bien simplemente no existe, como confirma la falsedad del propio halcón maltés.

Más que de una estructura de encuesta cabría hablar, tal vez, de una estructura de subasta al caracterizar un filme donde todo se compra y se vende —hasta el amor—, donde todo tiene un precio y hay que pujar si se quiere conseguir algo. El ejemplo más ilustrativo en este terreno lo suministra su propio protagonista —Sam Spade—, a quien el resto de personajes intentará comprar a lo largo de toda la narración ofreciéndole —en una progresión que parece geométrica— desde doscientos dólares por encontrar a una mujer inexistente hasta un cuarto de millón por entregar la estatuilla.



Sobre este marco de referencia y en unos espacios cerrados y claustrofóbicos, preñados de contrastes entre luces y sombras, sin planos máster para introducir las secuencias, con angulaciones forzadas y con una intención deliberada de conseguir un efecto de extrañamiento en el espectador, **El halcón maltés** introduce unos nuevos arquetipos de personajes que —a diferencia de los gánsteres y policías de una sola cara del período anterior— se sitúan ya deliberadamente en el terreno de la ambigüedad. Un atributo éste que aparece incorporado a su protagonista principal primero en razón de su profesión —detective privado, es decir, un individuo a caballo entre los agentes de la ley y los delincuentes— y luego por mor de su propio discurrir por la pantalla. Una trayectoria guiada por el instinto de supervivencia, la ambición y un anticuado código de conducta que decide ejercitar cuando el negocio del halcón ha fracasado y con ello todas sus expectativas —subrayadas por las imágenes anteriores— de obtener una ganancia. Un hiato que hace sospechar que la explicación última de su actuación ofrecida por Spade^[3] es más una autojustificación que una creencia sustentada desde el principio de la acción.

La galería de personajes secundarios que, como luego será habitual en todo el cine negro, acompañan al protagonista —y entre los que aparece una primera formulación del arquetipo de la “mujer fatal” en el personaje de Brigid O’Shaughnessy— contribuye a dotar de espesor y de complejidad a una película que —frente a sus predecesoras del ciclo inicial del gangsterismo— traslada la ambigüedad de la narración a la propia textura de sus imágenes, de sus estructuras narrativas y formales, ensayando tímidamente nuevos caminos expresivos. Con ello **El halcón maltés** inicia la trayectoria de un género que acabaría convirtiéndose en

metáfora de la sociedad de su tiempo siguiendo algunas de las vías trazadas por este primer título, cuyo universo referencial se ha tratado de esbozar en esta aproximación para intentar entender los caminos que, una propuesta como la sugerida por este filme, abría en todos los órdenes antes de ver transformados muchos de sus elementos en convenciones del propio género^[4].

ANTONIO SANTAMARINA

El cuarto mandamiento (*The Magnificent Ambersons*, 1942), de Orson Welles

Dirección: Orson Welles. **Producción:** Orson Welles / Mercury y R. K. O. **Guión:** Orson Welles, según la novela de Booth Tarkington. **Fotografía:** Stanley Cortez. **Música:** Bernard Herrmann. **Montaje:** Robert Wise. **Intérpretes:** Tim Holt, Joseph Cotten, Dolores Costello, Agnes Moorehead, Anne Baxter. **Duración aproximada:** 88 minutos.



Entre los múltiples retos planteados por **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1940) se hallaba la difícil decisión sobre el siguiente proyecto que Orson Welles debía realizar tras esta indiscutible obra maestra. Evaluadas diversas posibilidades, el cineasta apostó por una baza segura con la adaptación de *The Magnificent Ambersons*, una novela de Booth Tarkington —viejo conocido de su padre—,

ganadora del premio Pulitzer en 1919 y que él mismo ya había adaptado al medio radiofónico unos meses antes. Los directivos de la R. K. O. no se mostraron especialmente satisfechos ante las perspectivas comerciales de este melodrama ambientado en los albores del siglo xx, pero finalmente dieron luz verde a la producción de un proyecto que reunía diversos elementos muy cercanos a Welles.

Tras esa crónica de la desintegración de una familia aristocrática frente al auge del progreso tecnológico, vista a través del amor imposible entre una mujer anclada en los convencionalismos sociales y un emprendedor industrial que apuesta por la fabricación de automóviles, se hallaba el mismo conflicto universal que Welles retomaría en **Campanadas a medianoche** (1965). El paso de lo viejo a lo nuevo, según el cineasta, resulta siempre doloroso, comporta el fin de sólidas amistades y deja siempre un amargo sabor de boca.

Por otra parte, desde un punto de vista estrictamente personal, Welles proyectó algunos de sus propios fantasmas familiares sobre algunos de los personajes de la película. No es difícil adivinar tras la culta y melancólica Isabel Amberson un retrato bastante preciso de Beatrice Ives Welles, la madre del cineasta. Su pasión por la música queda reflejada en esa breve pero crucial escena donde se desvanece su amor por Eugene Morgan —un personaje que, como el padre de Welles, también es inventor— cuando éste aplasta un violoncelo durante una tormentosa borrachera. Más notables resultan, sin embargo, las equivalencias existentes entre el arrogante e insolente George Minafer Amberson y el joven Welles. Éste negó siempre cualquier posible identificación, pero mientras en la versión radiofónica él mismo interpretaba este papel, cedió el protagonismo de la película al actor Tim Holt.

Tal como había hecho en **Ciudadano Kane**, Welles completó buena parte del reparto de **El cuarto mandamiento** con los actores de reparto de su polifacética compañía, el Mercury Theatre, que le siguió durante estos años en sus actividades escénicas, radiofónicas o cinematográficas. Ray Collins y Erskine Sandford intervenían en papeles secundarios, pero la composición de Agnes Moorehead en el papel de la solterona y frustrada tía Fanny resulta magistral y Joseph Cotten fue definitivamente promovido a un papel protagonista. Al final de la película, Welles subrayó sus respectivas aportaciones con unos originales títulos de crédito, en los que él mismo se representaba mediante un micrófono, mientras la banda sonora precisa: *“He escrito y dirigido esta película. Mi nombre es Orson Welles”*.

Lamentablemente, el curso de diversos acontecimientos alteró las perspectivas que el cineasta había depositado en esta película, que corroboraba ampliamente sus innovaciones de la puesta en escena basadas en la profundidad de campo y el plano secuencia. El rodaje coincidió con el bombardeo japonés de Pearl Harbour, y mientras Welles abandonaba los últimos detalles del montaje de **El cuarto mandamiento** al cuidado de sus colaboradores, para viajar a Brasil con el encargo de Nelson Rockefeller para rodar un film que reforzase la cooperación interamericana contra el nazismo, un catastrófico preestreno de la película puso en definitivo estado

de alarma a los directivos de la R. K. O.

Con la colaboración del montador Robert Wise y del ayudante de producción Jack Moss, la R. K. O. decidió amputar los tres cuartos de hora finales de la película. El final previsto, la definitiva desintegración de los Amberson mientras la ciudad cambia de aspecto, fue reemplazado por un ridículo *happy end* que une los destinos de Eugene Morgan y Fanny Amberson tras la muerte de su hermana. Welles abjuró de estas manipulaciones y, hasta la muerte de Agnes Moorehead, albergó la ilusión de volver a rodar el metraje final original, al parecer definitivamente extraviado, aunque no así una precisa transcripción que permite adivinar sus intenciones. A pesar de sus mutilaciones, El **cuarto mandamiento** conserva el indiscutible aliento de Welles tanto en su puesta en escena como sobre su visión del mundo, y críticos de todo el mundo siguen considerando esta obra maestra entre los títulos más emblemáticos de la historia del cine.

ESTEVE RIAMBAU

El tesoro de Sierra Madre

(*The Treasure of Sierra Madre*, 1947), de John Huston



Dirección: John Huston. **Producción:** Henry Blanke / Warner Brothers. **Guión:** John Huston, según la obra de B. Traven. **Fotografía:** Ted McCord. **Música:** Max Steiner. **Montaje:** Owen Marks. **Intérpretes:** Humphrey Bogart, Walter Huston, Tim Holt, Barton MacLane, Bobby Blake. **Duración aproximada:** 126 minutos.

Si no me equivoco, **El tesoro de Sierra Madre** es un título que no ha figurado con frecuencia en los diversos listados de las mejores películas de la historia con que periódicos, revistas y papeles de todo tipo han procurado salir al paso del primer centenario de este cada vez más conflictivo arte. Aun así, serán pocos los que pongan en duda que se trata de una cinta muy popular, importante e incluso poseedora de ciertos flecos de leyenda. Las razones de tan óptimo consenso son abundantes y algunas de sobra conocidas, yendo desde la llamativa (¿hemingwayana?) personalidad de su realizador, entrelazada con la sucesión de agujeros negros e interrogantes sin respuesta que plantea la biografía del novelista, Benjamin Traven, hasta la labor de Humphrey Bogart en pugna por distanciarse de la herencia de corte romántico que arrastraba desde la encarnación de Rick Blaine, cinco años antes. Sin olvidar, por más que sea justo recelar de tales galardones, el trío de estatuillas con que la Academia premió la obra —la correspondencia a la categoría de mejor director en competencia con nada menos que Fred Zinnemann, Anatole Litvak y Laurence Olivier— acreditándola como una de las más vistosas del buen hacer de ese segundo grupo de cineastas del sonoro norteamericano.

Tales méritos tienen, empero, carácter más bien circunstancial, y no deben anteponerse o prevalecer sobre las virtudes más próximas, inmediatas o intrínsecas del film, de las cuales son consecuencia. A saber: el pulso con que ha sido rodado, su belleza formal y la intachable caligrafía, sorprendente en un cineasta que en el futuro irá descuidándose hasta lo informe, con que superpone y combina los códigos narrativos de dos géneros como el *Western* y la Aventura, empleándolos, sin llegar a corroer sus esencias, en cuanto plataforma sobre la cual elaborar un puntilloso estudio alrededor de la codicia, el desarraigo y el azar, que escoge caer en la ambigüedad antes que en la moralina o en la gazmoñería.



Un drama así, extremadamente áspero y físico, justo merecedor del a veces caprichoso y gratuito calificativo de “existencial” —Huston leía y admiraba a Sartre, montó *Huis Clos* en Broadway y el filósofo firmaría el primer guión de **Freud, pasión secreta** (*Freud, the Secret Passion*, 1962)— construido íntegramente sobre sensaciones primarias (hambre, incertidumbre, cólera: la materia de que están hechas las pesadillas) es inconcebible al margen de unos actores capaces de vérselas con dicha espesa, enrarecida gama de materiales, eludiendo las puertas falsas de la sobreactuación o la teatralidad. Premisa o exigencia, encima, global, diríamos que democrática, pues parece incumbir por igual a las estrellas del reparto y a los secundarios, alcanzando incluso a los figurantes (un ejemplo: estremece todo lo que se llega a leer en el rostro del crío mexicano, Bobby Blake, cuando Dobbs le lanza el contenido de un vaso a la cara). Acaso porque es un cine donde la dignidad del ser humano ocupa un puesto central, quizá porque el mismo director gustaba de desempeñar tales papeles, la filmografía de Huston se halla repleta de brillantes

secundarios (Peter Lorre, Orson Welles, Lillian Gish, Roddy McDowall, etc.), y puede sorprender, pero no debe extrañar, que la interpretación más valorada (otro Oscar) de **El tesoro de Sierra Madre** no sea la de Bogey sino la del veterano Walter Huston, padre del cineasta, célebre por haber estrenado *Deseo bajo los olmos* en Broadway, colosal Lincoln a las órdenes de Griffith y presencia destacada en películas como **El castillo de Dragonwyck** (*Dragonwyck*, 1946) de Joseph L. Mankiewicz o **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, 1946) de King Vidor. Es inevitable sospechar que el cineasta haya hecho alguna que otra trampa en beneficio de su progenitor, no lo sé, pero la verdad es que si el trabajo de Bogart transmite vigor y tenacidad, del de Walter Huston emanan grandes dosis de sensibilidad y, por encima de todo, astucia y sabiduría. Atendiendo aunque sólo sea a su función en la estructura del relato, salta a la vista que el suyo no pudo ser un personaje fácil de componer. Howard es una criatura enclavada en las fronteras del cliché y la grandeza del viejo lobo de la escena estriba en cómo le insufla al personaje, con una economía de medios rayana en la desnudez, las suficientes dosis de humanidad como para desencadenar y guiar buena parte de la acción, asumir un destino más que paradójico, gustarnos e inquietarnos al mismo tiempo y resumir a carcajada limpia todo un bagaje ideológico, una concepción de las cosas del mundo y del destino cuya feroz sinceridad apenas deja espacio para la réplica.

Recordemos lo obvio: he aquí un papel que ennoblece para siempre a un actor, a la película que tiene la suerte de contenerlo y al director que lo guía. Una lección obligatoria para todo el que aspire a ponerse delante o detrás de la cámara.

MIGUEL ÁNGEL BARRAL

Moonrise (1948), de Frank Borzage

Dirección: Frank Borzage. **Producción:** Charles Haas / Republic. **Guión:** Charles Haas, según la novela de Theodore Strauss. **Fotografía:** John L. Russell. **Música:** William Lava. **Montaje:** Harry Keller. **Intérpretes:** Dane Clark, Gail Russell, Ethel Barrymore, Allyn Joslyn, Rex Ingram. **Duración aproximada:** 90 minutos.

Los títulos de crédito anticipan la clave geométrica del relato: discurren sobre las ondas centrífugas que una lluvia pertinaz dibuja en aguas cenagosas. Las imágenes que siguen se aúpan en las enseñanzas del cine silencioso para encaramarse a la poesía desde los sumideros de la crueldad: con la fuerza magnética de un remolino arrastran al espectador por el mismo tobogán de pesadilla por el que se precipita el protagonista, Danny Hawkins, en un vertiginoso descenso a los infiernos cuyo primer círculo concéntrico es el que describe la soga del verdugo para ajusticiar a un hombre por asesinato. Historia de una maldición heredada, imaginaria como todas pese a las apariencias: la sombra del patíbulo se proyecta sobre la cuna donde llora el hijo del ahorcado, hasta que una ampliación del encuadre deja ver un muñeco colgando. El sadismo infantil, primero, y los prejuicios sociales más tarde, alimentan una obsesión que hace del inocente, ya adulto, un homicida en defensa propia: el círculo se cierra al pie de una leñera cuyos troncos apilados apuntalan la idea de la fatalidad como un complot de anillos concéntricos. Apenas han transcurrido cinco minutos de proyección, pero el arranque de la película —entre los más contundentes y hermosamente brutales que uno recuerda— no termina ahí, nuevas trampas circulares se suman a la telaraña siniestra: la cadena de una navaja prendida de un arbusto en el lugar del crimen, las evoluciones de las parejas que bailan al borde de un estanque la canción que da título al film, el volante y las ruedas de un automóvil conducido con temeridad suicida por una carretera sinuosa, los ceros de un velocímetro llevado al límite bajo un aguacero cegador, los círculos concéntricos —tercera aparición— de un pedal de freno relegado al olvido, varias vueltas de campana... Para Danny Hawkins, el destino está escrito en el agua y en las formas circulares: la funesta combinación encuentra su síntesis más irónica en la preciosa pecera con la que, pocos minutos después, comparte el encuadre en casa de su tía Jessie. Por otro lado, la sucesión de círculos concéntricos sugiere una interminable caída en el vacío, subrayada por grúas descendentes o violentos picados y contrapicados, jalonada por una sucesión de caídas dramáticas en las escenas más estremecedoras (la del ahorcamiento, la de la caza del mapache, la de la feria...). Y, sin embargo, poco a poco la trayectoria hacia el abismo de Danny Hawkins parece no sólo tocar fondo sino invertir su sentido, impulsada por un atisbo de esperanza en esa misma humanidad que las imágenes iniciales de **Moonrise** ponen en la picota. De pronto, las formas circulares que antes señalizaban la bajada a los infiernos, anuncian

un proceso de elevación implícito en el título de la película —literalmente, el ascenso de la luna—: los globos de los niños que asisten a la feria nos conducen a la decisiva secuencia de la noria poco antes de que el protagonista inicie su regreso a las montañas de su infancia. Será allí donde se reconcilie de una vez por todas consigo mismo y con su pasado, y los círculos concéntricos quedarán arrumbados ¿para siempre? en una tabla de madera que hace las veces de lápida sobre la tumba paterna.

Moonrise: historia de un condenado al abismo que logra remontar el vuelo; film “maldito”, despreciado por crítica y público en el momento de su estreno y hoy elevado a la categoría de culto, calificado por los estudiosos de Borzage como su última obra maestra. Una película extraña, sugerente y perturbadora, incomprensiblemente desdeñada por su director, para quien se trataba de un simple ejercicio de estilo, “una sucesión de imágenes con un fondo sonoro, en lugar de una película hablada”^[1]. La adaptación de la novela de Theodore Strauss había tentado a Garson Kanin, John Farrow y William Wellman. Aun cuando su nombre no figura en los títulos de crédito, el guión lleva la firma del escritor comunista Vladimir Pozner^[2] —nominado al Oscar de 1946 por **A través del espejo** (*The Dark Mirror*), de Robert Siodmak—, tanto por la abundancia de referencias psicoanalíticas como por sus alusiones a la Depresión (la historia tiene lugar en 1932) y al clima de paranoia colectiva desencadenado por la Comisión de Actividades Antiamericanas, que, en 1947, coincidiendo con el inicio del rodaje de **Moonrise**, había iniciado oficialmente su cruzada contra los profesionales progresistas del cine norteamericano. La sensación de vigilancia constante, de miedo y de culpabilidad que atenaza a la pareja protagonista durante sus encuentros furtivos en la pequeña ciudad de Virginia donde se desarrolla la acción, o ese *sheriff* que manifiesta su desconfianza hacia las personas que leen o piensan demasiado, son sólo dos de los ingredientes que remiten a la incipiente “caza de brujas”. Mencionemos también, aunque sea de pasada, el trabajo de John L. Russell, excelente director de fotografía que años después volvería a demostrar su capacidad de hacer milagros en **Psicosis** (*Psycho*, 1960), en la serie de televisión de Hitchcock o en **The Man from Planet X** (1951), de Edgar G. Ulmer.

Por problemas de presupuesto, Borzage tuvo que prescindir de las grandes estrellas para encarnar a los protagonistas, y el papel de Danny Hawkins, que en distintas ocasiones había estado a punto de ser encarnado por John Garfield, Alan Ladd, James Stewart o Burt Lancaster, recayó finalmente en Dane Clark, un actor prácticamente desconocido con unos rasgos físicos a medio camino entre los de Garfield y Richard Conte. Una elección por lo demás muy acertada, ya que Clark es capaz de reflejar con convicción la angustia y la explosiva agresividad de un hombre acosado en permanente lucha consigo mismo y al mismo tiempo mantener un leve aire de adolescente confuso que encaja como un guante con un personaje incapaz de sobreponerse a sus traumas infantiles. Ni sus tensas citas nocturnas con la inolvidable Gail Russell de **Angel and the Bad Man** (James Edward Grant, 1947), ni el fundido encadenado que superpone su mirada de pánico a la del mapache acorralado, podrían

faltar en una antología de los arrebatos líricos de Borzage.

Moonrise: una historia contada a través de las miradas de sus personajes cuya fuerza debe mucho a una galería de secundarios amplia y sin desperdicio. Dos interpretaciones permanecen en la memoria. La película de Borzage fue una de las raras ocasiones en que Rex Ingram —no confundir con el director de **El prisionero de Zenda** (*The Prisoner of Zenda*, 1922) o **Los cuatro jinetes del Apocalipsis** (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921)—, el esclavo fugitivo de **The Adventures of Huckleberry Finn** (Richard Thorpe, 1939), el genio gigante de **El ladrón de Bagdad** (*The Thief of Bagdad*; Michael Powell, Ludwig Berger y Tim Whelan, 1940), el Lucifer risueño y uniformado de **Cabin in the Sky** (Vincente Minnelli, 1943), pudo desplegar a fondo su talento. Su imponente humanidad da vida a un manantial de sabiduría y sensatez llamado Mose Jackson, un ferroviario en paro que vive recluso en los pantanos de Blackwater y a duras penas se gana la vida criando perros de caza a los que llama “señor” porque, según dice, “*el mundo no anda sobrado de dignidad*”, un experto conocedor de los estragos de la soledad para quien el peor crimen que uno puede cometer es dimitir de la especie humana; un oasis de lucidez y tolerancia en el corazón de la ciénaga.

Y luego, por supuesto, está Miss Ethel Barrymore, cuya presencia ilumina por sí sola el tramo final de la película. Su intervención apenas dura seis minutos y se reduce a dos escenas, pero a la primera dama del teatro norteamericano le bastan y le sobran para demostrar su genio. La fortaleza, la intuición, la emoción contenida y la dignidad que logra transmitir al personaje de la abuela de Hawkins recuerdan su conmovedora interpretación de la Sra. Mott en **Un corazón en peligro** (*None but the Lonely Heart*; Clifford Odets, 1944), con la que apenas tres años antes había regresado al cine después de una larga temporada dedicada exclusivamente a la escena. Su trabajo en **Moonrise** es un alarde de economía y sobriedad. Sentada junto a una mesa, evoca ante su nieto los ojos y la voz de su hijo, el padre de Danny, que son precisamente las dos únicas armas de las que se vale magistralmente la actriz para apoderarse de la pantalla y colmarla de emoción. Es fascinante el contraste entre la actitud reposada, prácticamente inmóvil, de Miss Barrymore y el hervidero de sentimientos que bulle en su mirada.

Un último dato para los chismófilos: Lila Leeds, la atractiva rubita apenas vislumbrada en la secuencia del accidente de coche, ha pasado a la posteridad no por sus dotes interpretativas, sino porque el mismo año del estreno de la película, 1948, fue detenida por la policía de Los Angeles acusada de posesión y consumo de marihuana en compañía de su amigo Robert Mitchum.

TONY PARTEARROYO

Eva al desnudo

(*All About Eve*, 1950), de Joseph L. Mankiewicz



Dirección: Joseph L. Makiewicz. **Producción:** Darryl F. Zanuck / Twentieth Century Fox. **Guión:** Joseph L. Mankiewicz, según el relato *The Wisdom of Eve*, de Mary Orr. **Fotografía:** Milton Krasner. **Música:** Alfred Newman. **Montaje:** Barbara McLean. **Intérpretes:** Bette Davis, Anne Baxter, George Sanders, Celeste Holm, Thelma Ritter. **Duración aproximada:** 138 minutos.

La triple vida de Gertrude Sleszynski.

El teatro de las apariencias, la dialéctica entre ficción y realidad, el placer lúdico del juego como instrumento de análisis, la escenificación de la vida bajo la forma de la comedia y la doble representación organizan, según es habitual en la obra de Mankiewicz, la estructura de **Eva al desnudo** y, en el cine de este racionalista crítico, la estructura genera el sentido. Si para el autor de **Carta a tres esposas** (*A Letter to Three Wives*, 1949), **Mujeres en Venecia** (*The Honey Pot*, 1967) y **La huella** (*Sleuth*, 1972), el artificio de la ficción dentro de la ficción acaba por desvelar siempre sus propios límites, en esta película —cuyos fotogramas condensan de manera paradigmática las formas y el discurso del cineasta— ese mecanismo se proyecta

sobre una narración que lo hace visible. No por casualidad, el espejo multiplicador de la última secuencia se encarga de proyectar esta imagen hasta el infinito y de descubrir su carácter cíclico.

El mecanismo construido por Mankiewicz a partir de un relato corto titulado *La sabiduría de Eva*, publicado por la revista *Cosmopolitan* en 1946 y escrito por la actriz —y a veces dramaturga— Mary Orr, propone una nueva reflexión autocrítica sobre el fracaso de esos personajes que tanto abundan en su cine. Entre ellos, Addie Ross en **Carta a tres esposas**, Violet Venable en **De repente, el último verano** (*Suddenly, Last Summer*, 1958), Cecil Fox en **Mujeres en Venecia**, Paris Pittman en **El día de los tramposos** (*There Was A Crooked Man*, 1970), Andrew Wyke en **La huella** y Eva Harrington aquí. Demiurgos de la ficción dentro de la ficción, que no se conforman con actuar entre los demás, sino que aspiran también a escribir el guión, repartir los papeles y dirigir la escena. Orquestadores de refinados y maquiavélicos complots, son figuras en las que la inteligencia prima sobre el sentimiento, el raciocinio sobre los impulsos y el cálculo premeditado sobre la improvisación. Personajes, en definitiva, que duplican en el interior del relato la función demiúrgica que Mankiewicz juega respecto a ellos y que se convierten, así, en representantes figurados de su creador dentro de la película.

Víctimas de su propia tela de araña, de los imprevistos del azar o del resto de los personajes a los que ellos mismos intentaban manipular, esas figuras acaban descubriendo siempre que la realidad es más compleja, imprevisible y escurridiza que todos los planes y esfuerzos por ahorrarla a imagen y semejanza de sus pretendidos muñidores. Mankiewicz contempla a éstos desde fuera, los coloca frente a un espejo que les devuelve sus propias contradicciones, conduce una excursión indagativa que deja al descubierto la complejidad de lo real y, consciente de la imposibilidad de dominar todo lo que sucede en el interior de la representación, levanta acta del fracaso racionalista al analizar la derrota de sus “representantes” en las imágenes. Derrota que es también la suya propia o, cuando menos, la de una cierta concepción del mundo y de la creación a la que, sin duda, se sentía ligado.



Esta sofisticada construcción autorreflexiva —que alimenta la médula más sustanciosa en todo el cine de su autor— organiza de forma modélica la estructura de **Eva al desnudo**, pero lo hace con dos particularidades que convierten a la película en la que probablemente sea la formulación más compleja de tal esquema entre cuantas aparecen en su filmografía. La primera descansa sobre el desdoblamiento del *alter ego* de Mankiewicz, puesto que aquí Addison de Witt —cuya mirada observa, escruta, analiza y sigue a distancia la conspiración urdida por Eva— deviene figura intermedia y portavoz imaginario suyo. Sólo un personaje como Addison, en efecto, podía enfrentarse y tratar a Eva dentro de esta ficción de tú a tú o, más exactamente, y como él mismo puntualiza, “*killer to killer*”.

La segunda singularidad añade todavía una complejidad mayor en la medida en que convierte a la doble representación habitual en una triple charada, sobre la cual pivota —además— uno de los aspectos menos conocidos de la película. Si aquí la Eva Harrington que se ofrece al resto de los personajes (esencialmente a Margo, Karen, Bill y Lloyd) no es más que la construcción ficcional —la representación— orquestada por la Eva Harrington a la que observa y conoce Addison de Witt —la supuestamente verdadera Eva—, finalmente descubrimos también que esta segunda Eva es, a su vez, una construcción, una puesta en escena teatral, de la desconocida y anónima Gertrude Slescyński; en definitiva, la “tercera Eva” en este juego refinado y

diabólico de cajitas chinas.

Así es como Mankiewicz aparece desdoblado (Addison/Eva) en el interior de una representación triple: A) la que organiza Gertrude Sleszynski para convertirse en Eva Harrington; B) la que va tejiendo Eva Harrington para “interpretar” frente a los demás a una falsa Eva; es decir, la representación que observa y termina desmontando Addison de Witt; y C) la que organiza el propio Mankiewicz desde el exterior del film. O, si se quiere, invirtiendo la pirámide, una representación triple conducida sucesivamente por la cadena Joseph L. Mankiewicz-Addison de Witt-Eva Harrington.

Contra lo que pudiera parecer a la luz de este esquema, desglosado aquí sobre el papel, semejante construcción dista mucho de ser un capricho estructural o manierista por parte de Mankiewicz. Por el contrario, ese andamiaje narrativo se desvela como una consecuencia natural de los materiales con los que trabajaba el cineasta, ya que éste manipulaba —en realidad— tres formas diferentes de representación: A) la vida; es decir, el caso real de la famosa actriz austríaca Elisabeth Berger, cuyo trasunto en el film es la figura de Margo Channing; B) la ficcionalización literaria de esta experiencia sustanciada por Mary Orr en el relato *La sabiduría de Eva*; y C) la reelaboración fílmica —guión y puesta en escena— que Mankiewicz lleva a cabo sobre el relato anterior.

Para un creador racionalista, acostumbrado a reflexionar con sus imágenes sobre la naturaleza del proceso creativo, la autoconsciencia sobre el carácter y sobre la interrelación que mantienen entre sí los materiales con los que moldea sus ficciones es una fuente irrenunciable de inspiración. Así es como surge y se construye una de las obras más representativas del cine clásico, de tal manera que la engañosa sencillez y la transparencia de su formulación esconden, en realidad, una densa elaboración intelectual y reflexiva que, sin necesidad de rebajar sus planteamientos, tampoco empaña ni obstaculiza nunca —sobre la pantalla— ni la intensidad de su circulación emocional, ni la belleza armónica de su expresión estética.

Debe añadirse, a los efectos de la presente publicación, que la figura de Birdie Coonan (dama de compañía de Margo Channing) oficia también, aunque de manera tangencial, como un nuevo y complementario *alter ego* —o comentarista, dicho sea a la manera brechtiana— de Mankiewicz dentro de la ficción, y de ahí que sea ella la que detecte, antes que nadie, el sospechoso interés de Eva por Margo.

Será su propia mirada, por lo tanto, la que intuya por primera vez a la verdadera Eva.

No es casualidad que Mankiewicz conceda, por delegación, este privilegio a un personaje interpretado por Thelma Ritter, sobre la que no dudaba en afirmar que “*la adoraba. Thelma poseía ese raro talento interpretativo que un director debe cuidar como un violinista a su Stradivarius*”. Para el creador de **Eva al desnudo**, buen conocedor de los escenarios americanos, Thelma pertenecía a “*una de las últimas y, por ahora, casi extinguidas especies de nuestro ecosistema teatral: la gran actriz de*

carácter”^[1]. Su admiración por ella integraba, también, el enorme cariño personal que le profesaba y, a la muerte de la actriz, sus palabras acabaron de hacer explícita esa dimensión: *“nunca ha habido, ni habrá, nadie que se le parezca. Fue una mujer que te llevarías a casa encantado, como ama de llaves, como una gran persona”*^[2].

CARLOS F. HEREDERO

Camino de la horca (Along the Great Divide, 1951), de Raoul Walsh

Dirección: Raoul Walsh. **Producción:** Anthony Veiller / Warner Brothers. **Guión:** Walter Doniger y Lewis Meitzer. **Fotografía:** Sid Hickox. **Música:** David Buttolph. **Montaje:** Thomas Reilly. **Intérpretes:** Kirk Douglas, Virginia Mayo, John Agar, Waiter Brennan, Ray Teal. **Duración aproximada:** 88 minutos.

L a ley y el desierto.

Kirk Douglas encarna en **Camino de la horca** a un *sheriff* escéptico que hace cumplir de forma mecánica la ley, sin importarle otra moral que no sea la suya, otra ética que no tenga que ver con la de su propia profesión y, ni mucho menos, cualquier sentimiento o emoción mostradas por las personas que le rodean. Raoul Walsh lo dibuja desde las primeras imágenes como un antihéroe de *western*: semblante hosco, amago de ira en la mirada, vestuario oscuro. Aunque **Camino de la horca** se sitúe por momentos muy cerca de dos magníficos *westerns* de William Wellman —**Cielo amarillo** (*Yellow Sky*, 1948), otro árido relato en el que el desierto juega un papel físico y emocional muy importante, y **The Ox-Bow Incident** (1943), del que retoma el tema del linchamiento en el seno del *western* liberal—, e incluso resulte colindante en su itinerario polvoriento y desértico con la olvidada **Three Godfathers** (1948) de John Ford, en la concepción de su personaje central parece anunciar el ciclo de *westerns* hieráticos que Budd Boetticher realizaría con Randolph Scott como actor y productor. Sólo un ejemplo: la obstinación por hacer cumplir la ley que define al personaje de Kirk Douglas se empareja con el trayecto doloroso, vengativo y simétrico de los protagonistas de **Ride Lonesome** (1959) y **Comanche Station** (1960), dos de los films definitorios del citado ciclo. Hollywood vivía aún su caza de brujas, y la película de Walsh planteaba, en el seno de esa sociedad paranoica, la necesidad y la urgencia reales de la ley impuesta por los hombres, tomando como ejemplo un personaje que, a pesar de humanizarse poco a poco a medida que avanza el relato, se enemista con sus prisioneros, sus propios ayudantes o la mujer que ama para defender unos principios en los que, realmente, empieza a no creer.

Paralelismos con Wellman, Ford o Boetticher, es decir, con la avanzadilla del mejor *western* perpetrado en Hollywood entre mediados de los cuarenta y finales de los cincuenta, los tiene. Pero **Camino de la horca**, como el grueso de la producción walshiana inscrita en el cine del oeste, posee ese hálito propio, irremplazable e inimitable, fronterizo siempre con la tragedia elegíaca, colindante con Shakespeare, el más admirado por Walsh de los dramaturgos. Ahí están **Pursued** (1947), **Juntos hasta la muerte** (*Colorado Territory*, 1949), **Historia de un condenado** (*The Lawless Breed*, 1953), el trasfondo nihilista de **Murieron con las botas puestas**

(*They Died With Their Boots On*, 1941) o el desencanto de retaguardia de **Una trompeta lejana** (*A Distant Trumpet*, 1964), para demostrarlo. Pero **Camino de la horca**, que es una película eminentemente física además de emotiva, pero de una fisicidad dolida y extenuante —el sol, la arena caliente, el vendaval, los buitres, incluso el sueño que se apodera del *sheriff* durante la travesía dejándolo a merced de sus rivales—, cuando no fantasiosa —el tiroteo en un rocoso desfiladero que asemeja un paisaje lunar—, lleva hasta extremos impensables en el género su cauce trágico.



Sólo los esquivos amores entre Merrick (Douglas) y Ann (Virginia Mayo) pueden empañar la fuerza melodramática que destila la relación entre el *sheriff* y Pop, el viejo a la vez patético y socarrón que encarna Walter Brennan. Es un particular terceto sumido en un viaje sin aparente retorno, aunque el final feliz promovido por la productora, Warner, arroje algo de líquido a las resacas entrañas de la historia. Merrick arresta a Pop e impide que sea linchado por los hombres de un poderoso ranchero, que le acusa de haber asesinado a su hijo. Pop intenta convencerle de que él sólo ha cogido unas reses de ganado, pero el *sheriff* no quiere escuchar a nadie e inicia el complicado y violento camino hacia la ciudad de Santa Loma, donde quiere entregar al acusado para que sea juzgado. Poco importa que el viejo y desdentado Pop intente explicarle que la justicia está de parte de los potentados; o que la hija de éste, Ann, se enamore de Merrick; o que el terrateniente y sus hombres tiroteen a la expedición; o que el desierto se convierta en el peor de los enemigos imaginables. Walsh acentúa el drama interior del *sheriff* de la manera más sencilla posible, haciendo que Pop se convierta en una especie de reverso de su propio padre, que murió porque Merrick no le ayudó a hacer cumplir la ley. Una brillante coartada para

justificar la actual fe ciega del protagonista en la justicia, o al menos en el cumplimiento de la parte que le toca del juego legal, es decir, arrestar y entregar culpables para después olvidarse de los mismos, pero también un hábil truco dramático para fortalecer la enemistad/comprensión con que Walsh retrata una de las relaciones masculinas más atractivas de todo su cine.

Camino de la horca se enmarca en esos paisajes terrosos, sofocantes, geológicos, que tan excelentemente ilumina en blanco y negro Sid Hickox, operador de la Warner que hizo catorce filmes para Walsh, entre ellos **Gentleman Jim** (*Gentleman Jim*, 1942), **Río de plata** (*Silver River*, 1948), **Juntos hasta la muerte** y **Al rojo vivo** (*White Heat*, 1949), y que fue definido por el propio cineasta como el cámara mejor y más rápido de todos. En ese espacio de árida mineralidad realiza Walsh insospechados movimientos de cámara, *zooms* de vanguardia, que parecen conectar a los personajes con el mundo de los vivos cuando se encuentran devorados por la inmensidad del desierto, leves pero zozobrantos *travellings* de acercamiento desde una duna hasta la cabaña de Pop y su hija, o en dirección a Santa Loma, algo así como signos de vida en un mundo, el de Merrick, progresivamente turbador.

Walter Brennan opuso todo su irónico talento al semblante taciturno de Kirk Douglas y a la expresividad de gacela de Virginia Mayo. Los llamados actores de carácter, o secundarios, tuvieron en Walsh tanta importancia como en Hawks o Ford. Brennan trabajó con los tres. Fue asiduo del segundo, pero curiosamente es más recordado por sus únicas colaboraciones con los otros dos directores, **Camino de la horca** y, para Ford, **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*, 1946). Walsh lo tenía claro. En su autobiografía escribió: “*La mayor parte de mis películas hubieran pasado sin pena ni gloria sin la ayuda de los siguientes héroes incondicionales del cine, ‘los intérpretes de carácter’, cuyo gran talento me ayudó en más de una ocasión al paso de los años*”^[1]. Walsh cita a continuación trece de esos héroes incondicionales. ¿Adivinan quién pone el primero de la lista? Walter Brennan, por delante de Edward G. Robinson, Raymond Massey o Thomas Mitchell. Y sólo hizo una película con él.

QUIM CASAS

Johnny Guitar (1953), de Nicholas Ray



Dirección: Nicholas Ray. **Producción:** Herbert J. Yates / Republic. **Guión:** Philip Yordan, según la novela de Roy Chanslor. **Fotografía:** Harry Stradling, Jr. **Música:** Víctor Young. **Montaje:** Richard L. van Enger. **Intérpretes:** Joan Crawford, Sterling Hayden, Mercedes McCambridge, Ward Bond, Ernest Borgnine. **Duración aproximada:** 110 minutos.

L a llegada de Johnny.

Vienna ha trabajado duro desde que se separó de Johnny Logan. Ha levantado un *saloon* aislado del pueblo, en un lugar aparentemente inhóspito, pero por el que está previsto que en poco tiempo pase el “camino de hierro”. “*No me avergüenzan los medios que he empleado para ello*”, cortará a Johnny cuando éste intente reprocharle la forma en la que ha obtenido el dinero necesario. Nada es fácil para una mujer en el Oeste. Menos aún para Vienna, que tiene enfrente a los grandes ganaderos del pueblo (John McIvers y Emma Small), conscientes de que el ferrocarril amenaza su poder. Por eso ha llamado a Johnny “Guitar” Logan. Si llegan los enfrentamientos, poco podrá hacer sin un hábil pistolero a su lado. Y Johnny es el mejor. En los tiempos

difíciles de su instalación en la zona Vienna ha encontrado consuelo en Dancing Kid, el líder de un pequeño grupo de buscadores de plata. Son éstos de los pocos clientes del desierto casino de Vienna. La película comienza con el asalto a una diligencia, en el que muere el hermano de Emma. Ésta y McIvers lideran el pelotón formado de inmediato en el pueblo, que se revitalizará tras el asalto al banco. Tras esta somera explicación argumental pocas dudas cabrán de que nos hallamos ante un *western* típico: el ferrocarril y los ganaderos, la mujer “sola ante el peligro” y el pistolero que acude a socorrerla, los asaltos a la diligencia y al banco, el grupo de “forajidos” y el pelotón justiciero... Sin embargo **Johnny Guitar** es un *western* insólito. Por encima de, o junto a, su adscripción genérica hay una apasionada historia de amor y celos, de pasiones y despecho. ¿Cabe en un *western* tradicional este diálogo, no por tantas veces evocado menos conmovedor?:

- ¿A cuántos hombres has olvidado?
- A tantos como mujeres tú, me imagino.
- No te vayas.
- Pero si no me he movido.
- Dime algo bonito.
- Claro. ¿Qué deseas oír?
- Miénteme. Dime que me has esperado estos cinco años. Dímelo.
- Todos estos años te he esperado.
- Y que habrías muerto si no hubiese venido.
- Habría muerto si tú no hubieras venido.
- Y que todavía me quieres como yo te quiero a ti.
- Te quiero como tú me quieres a mí.
- Gracias.
- ¡Cómo te he esperado, Johnny! ¿Por qué has tardado tanto?

El saloon de Vienna

Desde su *saloon*, más exquisito de lo que sería de esperar del lugar en el que se levanta, Vienna espera su fortuna. En él ella es fuerte. Nadie osa levantar la voz. Si surge una pelea, echará fuera a sus protagonistas. Ni siquiera el pelotón se atreve a hacerle frente más que cuando las pruebas en su contra parecen irrefutables. Es su reino y Vienna se siente segura en él. Desde lo alto de las escaleras recibe a un Johnny dispuesto a humillarse. También desde allí se enfrenta al pelotón tras el asalto a la diligencia. Más aún, cuando Emma consigue arrastrarles de nuevo hacia Vienna, ésta espera imperturbable, con un a todas luces excesivo traje blanco, tocando el piano. En la fortaleza de Vienna los demás se empequeñecen. Sólo la aparición de Johnny la hará tambalearse.



Sus empleados callan casi siempre. Siempre esperan sus órdenes. Uno de sus crupiers, dirigiéndose fijamente a la cámara, la define al espectador con una mezcla de admiración y sumisión: *“No he visto una mujer más parecida a un hombre. Piensa y se comporta como tal. A veces pienso que es más hombre que yo”*. Toda una declaración de principios. Sobre todo en una época y una tierra tan duras. Pero entre sus hombres destaca una figura, casi una sombra, la del cocinero Tom. Tom es

consciente de su papel. *“No molestaré... Nadie se fijará. Seré como un mueble más”*, se disculpa ante Vienna por no haberse ido con los demás tras el ultimátum de McIvers. Magistralmente interpretado por John Carradine, su rostro se mueve por los delicados terrenos de la sutileza. De su mirada brotan las palabras que niega su voz. Seguramente ama a Vienna en silencio. *“Fíjate, todos están mirándome. Es la primera vez que me siento importante”*, dice, moribundo, tras recibir un balazo de Emma cuando, en un gesto gratuito por lo inútil, intenta defender a Vienna del pelotón que quiere llevarla a la horca. Es el primero en intuir el pasado entre Johnny y Vienna. También quien desencadenará el trágico final al ayudar a Turkey y herir, mortal e involuntariamente, al *sheriff*.

La banda de Dancing Kid

Dancing Kid y sus hombres no son unos forajidos. Son simples, y bullangueros, buscadores de plata con escasa fortuna. Kid (Scott Brady) es el antagonista de Johnny (Sterling Hayden), como Emma (Mercedes McCambridge) es la antagonista de Vienna (Joan Crawford). Durante la ausencia de Johnny ha sido el amante de Vienna. La vuelta de éste le devuelve a su auténtico papel. Es difícil resignarse a la pérdida de una mujer como Vienna. Por eso no duda en arrastrar a los suyos a un golpe suicida cuando les acusan de un asesinato que no han cometido. Si son perseguidos, que sea por algo de lo que realmente son responsables. A Dancing Kid le arrojan otros tres secundarios de lujo. Turkey (Ben Cooper) es el joven impetuoso que, también enamorado de Vienna, arde en deseos de crecer. Ha aprendido a manejar las armas, pero mentirá denunciando a la mismísima Vienna para salvarse y morirá gimoteando. Corey (Royal Dano) es, por encima de todo, fiel a Kid. Morirá víctima de esa fidelidad en un cierto paralelismo con Tom. Y como toda banda necesita un personaje agresivo y sin escrúpulos, ése es el papel que juega Bart. Ernest Borgnine recrea en su piel una de sus interpretaciones antológicas. La humillación a la que le ha sometido Johnny le llevará a la traición. Su ambición abrirá a Emma y los suyos el refugio de sus compañeros. Grande como un oso, con sus características ojeras profundas, irá paulatinamente escapando del control de Dancing Kid. Como éste, como Turkey, como Corey, pagará con su vida su transgresión de la ley. Se diría que con la muerte de todos ellos se cumple su sórdido destino.



El pelotón de Emma

JOHNNY: — *Un pelotón es peligroso. He estado con ellos y he estado contra ellos. Se parece a un animal. Se mueve y piensa de la misma forma.*

VIENNA: — *Dedos ágiles que llevan una cuerda en el pomo de la silla buscando a quien ahorcar. Después de unas horas no les importa a quién ahorcan.*

Una vez más nos deslumbran los prodigiosos diálogos de Phillip Yordan. Sutil alegoría del maccarthysmo, el pelotón se mueve por la ambición y el odio. McIvers (otro genial secundario, Ward Bond) representa la primera. Es el mayor ganadero del pueblo y para él es la llegada del ferrocarril (representada por la perseverancia de Vienna) el principal peligro para la perpetuación de su poder. Siente esporádicos ataques de duda: “*mis hombres no son unos asesinos*”, replica a Emma. Dejará a ésta el acto físico de fustigar el caballo de Vienna con la soga al cuello y la abandonará a su suerte en el duelo final, harto de tanta “*matanza inútil*”. Emma, sin embargo, es de una pieza. Su rencor no tiene la menor fisura. Odia a Dancing Kid porque “*la hace sentirse mujer y eso le asusta*”. Odia a Vienna porque le ha tenido entre sus brazos. El resto de los hombres del pelotón se dejan manejar. Sólo el *sheriff* (Frank Ferguson, otro secundario de toda la vida) intenta mantener la calma. También le costará la vida. Cuando Emma contempla cómo el fuego, que ella misma ha provocado, devora el *saloon* de Vienna, no sabríamos decir si su rostro está iluminado por las llamas o es su odio liberado el que la incendia.

El duelo final es antológico. Y singular. Emma se enfrenta, ya sola, a Vienna. Las dos mujeres siguen el ritual al pie de la letra. Se asedian, se ocultan, se buscan. Tras el impresionante balazo en la frente de Dancing Kid, a Emma sólo le importa una cosa: matar a Vienna. Hasta ese momento su pulso no le ha fallado nunca. Finalmente el exceso de pasión la pierde. Vienna tiene mucho más que defender y no errará. Con las inolvidables notas de Peggy Lee y Victor Young no sólo asistimos a un simple final feliz, sino también a un mensaje de esperanza ante el enfrentamiento entre la libertad y la “caza de brujas”.

JESÚS ANGULO

Los sobornados

(*The Big Heat*, 1953), de Fritz Lang



Dirección: Fritz Lang. **Producción:** Robert Arthur / Columbia Pictures. **Guión:** Sidney Boehm. **Fotografía:** Charles Lang Jr. **Música:** Daniele Amfitheatrof. **Montaje:** Charles Nelson. **Intérpretes:** Glenn Ford, Gloria Grahame, Jocelyn Brando, Alexander Scourby, Lee Marvin. **Duración aproximada:** 90 minutos.

El comienzo de **Los sobornados** es uno de los más impactantes, secos y directos del cine de su época y anuncia la concisa narración que se desarrollará durante la siguiente hora y media: un revólver sobre la mesa, una mano que lo coge, el sonido de un disparo, y el cuerpo que cae sobre la mesa. Es el inicio de uno de los filmes negros decisivos en la década de los 50, innovador en la utilización de una violencia constante y precisa, y precursor de los caminos que tomaría posteriormente el género. Lang combina el escenario del cine de gánsters, con la mirada interior a una sociedad en decadencia y a un individuo que es víctima de ella. Es también una búsqueda del límite entre la ley y la delincuencia, entre la justicia y la venganza, entre el bien y el mal, que Fritz Lang abordó como un documento de los acontecimientos

que rodean a un policía que se enfrenta a toda una sociedad corrupta al empeñarse en investigar el suicidio de un compañero.

A medida que el policía implica su propia vida en la investigación, su posición pasará de la búsqueda del deseo profesional de justicia a la necesidad personal de venganza. De la conciencia a la sinrazón y de la honestidad a la violencia. *“Este momento que se nos escapa. He ahí mi obsesión”, dice Fritz Lang. “Este instante de debilidad que permite el desliz existe para cada uno de nosotros. Es inevitable ley de vida... Resulta tan fácil, en pro de uno de estos momentos, convertirse en un criminal. Estoy convencido de que si uno efectúa el primer paso, los abismos se abren y el segundo paso llega a ser ineluctable”*^[1].



El asesinato de la esposa del policía marca el salto de esa frontera y abre un nuevo punto de vista del filme, que hasta entonces se ha mantenido al lado del protagonista, y empieza a revelar el interior de Lagana y su cuadrilla de gánsters. Esa secuencia resume algunas de las dualidades que tan bien combina el filme. La ternura del policía contando un cuento a su hija mientras a través de la ventana el coche explota con la esposa dentro; la vida asentada y segura frente al impulso de salir con todas las consecuencias a enfrentarse a la corrupción y el crimen que implican a los sectores de poder ciudadanos. A partir de ese momento cobran fuerza dos de los numerosos personajes secundarios perfectamente definidos que van construyendo la trama, los de Gloria Grahame y Lee Marvin. En una de las secuencias memorables de la película, él lanza café hirviendo sobre el rostro de ella, desfigurándole la mitad de la cara. La chica frívola y cínica que arrastra su abrigo de

visión, capaz de seguir a un gángster sádico y brutal, conoce el lado del horror y la tragedia, y el deseo de venganza, y decide ayudar al policía. Lang juega con la posición de su rostro para extraer los significados de esa dualidad, y Gloria Grahame resume en su seductora y sutil actuación la ascensión y caída, y finalmente la entrega de su lado humano, de una mujer vencida por su suerte. **Los sobornados** es cine negro vibrante y tenso, es la epopeya del hombre solo contra el mundo, pero representa además, como señaló Quim Casas, “*un documento sobre el deterioro de las relaciones sociales en la América de los cincuenta, en la que los valores que habían sustentado las tendencias liberales parecían difuminarse en la nada*”^[2].

RICARDO ALDARONDO

Los contrabandistas de Moonfleet (*Moonfleet*, 1955), de Fritz Lang

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** John Houseman / Metro Goldwyn Mayer. **Guión:** Jan Lusting. **Fotografía:** Robert Planck. **Música:** Miklos Rozsa y Vicente Gómez. **Montaje:** Albert Akst. **Intérpretes:** Stewart Granger, George Sanders, Joan Greenwood, Viveca Lindfors, Melville Cooper. **Duración aproximada:** 86 minutos.

¿Cuál es el misterio, la magia de esta película, inicialmente repudiada —sin verla terminada— por su propio autor, y que va camino de figurar, en las futuras Historias del Cine —las que se escriban cuando el cine tenga más historia y tras volver a ver casi todas las películas, sin hablar de leídas ni copiar anteriores “Historias”—, entre las tres o cinco máximas obras maestras de Fritz Lang, lugar que ocupa ya desde hace bastantes años en el corazón —digo bien— de muchos cinéfilos que son hoy cineastas o que son los del inmediato futuro?

Porque lo cierto es que el atractivo inmediato, el irresistible poder de fascinación de **Los contrabandistas de Moonfleet**, por sensibles y evidentes que sean, no dejan de resultar un tanto retorcidos y enigmáticos. A diferencia de la mayor parte de los otros grandes filmes de Lang, **Los contrabandistas de Moonfleet** no se dirige sólo o primariamente a nuestra inteligencia, y si acaba, como todos, por obligarnos a reflexionar y a interrogarnos es a través de vías indirectas, como si interpelase a lo que en cada uno de nosotros pueda quedar todavía de la infancia, con su curiosidad, sus dudas, sus temores y sus ilusiones. Se diría que, al remitirnos a nuestra niñez, nos hace encaramos con nuestro pasado, recordarlo, y confrontarlo con nuestro presente, lo que equivale a invitarnos solapadamente a desandar la vida para luego volver a poner el reloj en hora y medir así, queramos o no, el camino recorrido, los cambios que en nuestro interior han producido el paso del tiempo y el peso de la vida. Algo parecido provoca la relectura de Robert Louis Stevenson —en particular, *La isla del tesoro*, indudable precursora de la excelente novela de John Meade Falkner en que se basa esta película, y de la muy próxima de Davis Grubb, *La noche del cazador*, que con espíritu primitivo visionario llevó Charles Laughton a la pantalla ese mismo año 1955—, o la de Emilio Salgari, Richmal Crompton o Hergé, según edades, o la revisión de **La venganza del bergantín, El halcón y la flecha** (*The Flame and the Arrow*, 1950), **La mujer pirata** (*Anne of the Indies*, 1951), **Tambores lejanos** (*Distant Drums*, 1951), **El honor del capitán Lex** (*Springfield Rifle*, 1952) o **El mundo en sus manos** *The World In His Arms*, 1952).



No creo casual que buena parte de esas ficciones cuenten una iniciación, ni que en cerca de la mitad de ellas se aborde el dilema de la filiación —de dónde venimos, o a quién adoptamos como padre, es decir, como modelo o maestro— y en la otra mitad se planteen gravísimas cuestiones de confianza. Son todos ellos temas fundacionales, en la vida, en la literatura y en el cine, y no es por ello extraño que sigan despertando ecos dormidos, recuerdos sepultados en los espectadores que ya han dejado atrás la infancia y que se han reconciliado tanto con ella como con el hecho inevitable de perderla.



De ahí que **Los contrabandistas de Moonfleet** no sea en modo alguno pueril, sino una historia contada por un viejo —Fritz Lang— a personas más jóvenes —los anónimos integrantes del público— usando como *medium* la figura de un niño huérfano y como fábula su encuentro con un contrabandista que amó a su madre y fue amado por ella, al que adopta como padre y al que obliga, bien a su pesar y al precio de su vida, a actuar como tal, simplemente por depositar en él la carga de su confianza y su esperanza. Que ese personaje que no desea defraudar al niño que pudo haber sido hijo suyo esté encarnado por el llamado Stewart Granger (cuyo nombre verdadero era James Stewart), que fue el prisionero de Zenda (el rey y su doble británico), uno de los hermanos valientes pero enfrentados, Scaramouche y su doble aristocrático en la vida civil, y el protagonista o antagonista —pues podía ser “bueno”

y “malo” sin que apenas le palpitase el labio, en un arquear de ceja— de otros muchos filmes de aventuras exóticas o remotas, tras haber ejercido de héroe ambiguo y un tanto malsano y enfermizo, cuando no perverso y turbio, del cine inglés romántico, no hace sino reforzar automáticamente esa duplicidad fundamental, abierta a todas las sospechas, acechada por debilidades y pasiones, tocada de corrupción y codicia, que es la clave del personaje, y que, sin duda por “mera coincidencia”, resulta ser una de las obsesiones fundamentales de Fritz Lang, cuya etapa muda está plagada de dobles personalidades, mascaradas y suplantaciones — desde el primer **El Doctor Mabuse** (*Doktor Mabuse. Der Spieler*, 1921) y las dos Marías de **Metropolis** (*Metropolis*, 1926) hasta **Spione** (1927)—, modernizados en la etapa sonora —sobre todo en América— como complots y maquinaciones, mundos subterráneos, apariencias engañosas —**Más allá de la duda** (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956)—, conflictos intestinos —**Mientras Nueva York duerme** (*While the City Sleeps*, 1956), **El tigre de Esnapur** (*Der Tiger von Eschnapur*, 1959), **La tumba india** (*Das indische Grabmal*, 1959)— y naturalezas escindidas —recuérdense los protagonistas de **M. El vampiro de Dusseldorf** (*M-Eine Stadt einen Morder*, 1931), **Los sobornados** (*The Big Heat*, 1953), **Deseos humanos** (*Human Desire*, 1954), **Más allá de la duda**.

Moonfleet resume en su conciso metraje la carrera múltiple y dilatada de Fritz Lang: en medio de la serena sobriedad de sus años finales, resurgen en sus imágenes el sentido épico, el impulso legendario, la fantasía expresionista y la visión exigentemente romántica —forzosamente pesimista— de su período mudo, pero ahora dominados y controlados todos esos elementos por la sabiduría y el escepticismo, hecho que explica la memorable ambigüedad del plano final de la película, uno de los más hermosos y emocionalmente indelebles de la historia del cine, y uno de los pocos encuadres de la obra de Lang que ocupa casi por entero —y precisamente en su única experiencia con el *Cinemascope*— el mar, ese incesante e implacable movimiento acuoso que tanto sobrecogía al corpulento tuerto vienés.

MIGUEL MARÍAS



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] Actriz italiana de enorme prestigio sobre los escenarios que, tras intervenir por primera vez en una película a los cincuenta y ocho años de edad, **Cenizas** (Cenere, 1916), no dudó en declarar: *“mi error, y el de muchos otros, ha sido el de emplear técnicas ‘teatrales’ a pesar de todos los esfuerzos por evitarlas. Aquí hay algo que es muy, muy nuevo; una forma penetrante de la poesía visual, una experiencia inédita para el alma humana. ¡Caramba, soy demasiado vieja para ello!”*. Jamás volvió a trabajar en el cine. <<

[2] Dentro de estas coordenadas es posible detectar lo mismo a un sector de la crítica cinematográfica —proclive a refugiarse en las supuestas esencias del cine clásico frente a cualquier atisbo de experimentación o de “intelectualismo”— como a la corriente del “pensamiento débil” característica de la posmodernidad —aquella que reivindica el valor escondido de la banalidad trivializadora— o incluso a un extendido núcleo de reflexión intelectual (en el fondo, no muy alejado de la anterior) empeñado en reclamar para algunas producciones contemporáneas la vitola prestigiosa del clasicismo, aunque para ello deba construir su argumentación sobre la defensa, ayer, de **Parque jurásico** (*Jurassic Park*; Steven Spielberg, 1993) y, hoy, de **Two Much** (Fernando Trueba, 1995) como sendos ejemplos de regreso a la tradición desde parámetros actuales. <<

[3] Modo de Representación Institucional. Véase Burch, Noël: *El tragaluz del infinito*. Ed. Cátedra (Madrid). 1987. <<

[4] Monterde, José Enrique: “Orígenes del *star-system*”. *Dirigido por...*, número 111. Enero, 1984. <<

[5] Gubern, Román: “La herencia del *star-system*”. *Archivos de la filmoteca*, número 18. Octubre, 1994. <<

[6] Ponce, Vicente: “Don José, o la plusvalía en la narración”. VV. AA. *El cine de José Isbert*. (Coord. Julio Pérez Perucha). Ed. Ayuntamiento de Valencia (Valencia). 1984. Página 16. <<

[7] Perucha, Julio P.; “Estrellas fugaces”. *Cine de gángsters. Diversas miradas sobre el cine negro*. Ed. Generalitat Valenciana (Valencia). 1986. Páginas 31-32. <<

[8] *Ibídem.* <<

[9] Benet, Vicente J.: “El cuerpo del personaje y el relato clásico”. *Archivos de la filmoteca*. Op. cit. <<

[10] *Ibíd.* <<

[11] Santamarina, Antonio / Heredero, Carlos F.: *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Ed. Paidós (Barcelona). (De aparición inmediata). <<

[12] Llinás, Francesc: “El hombre que quería ser alguien”. *El cine de José Isbert*. Op. cit, Página 29. <<

[13] Zunzunegui, Santos: “El cuerpo y la máscara. Para una tipología del actor español: el caso de Alfredo Landa”. *El paso del mudo al sonoro (Actas del IV Congreso de la AEHC)*. Ed. Complutense (Madrid). 1993. Página 210. <<

[14] Características atribuidas por Santos Zunzunegui a la tipología de Alfredo Landa.
Ibídem. <<

[15] Requena, Jesús G.: “El cuerpo del actor”. *El cine de José Isbert*. Op. cit.
Página 37. <<

[16] Véase VV. AA: *El cine soviético*. Ed. Fundación Municipal de Cultura (Oviedo). 1988. Páginas 44-54. <<

[17] Éste es el nombre completo al que corresponden las iniciales del grupo FEKS, integrado por Grigory Kozintsev, Georgy Krizicky, Leonid Trauberg y Serguei Yutkevitch. <<

[1] Truffaut, François: *El cine según Alfred Hitchcock*. Alianza Editorial (Madrid). 1974. Página 109. <<

[1] Walsh no daba la misma versión. Escribió en su autobiografía: “*Antes de salir para rodar en Yuma, se me acercó con otro muchacho de voz ronca y metro noventa que había jugado en su mismo equipo de fútbol. ‘Mr. Walsh, ¿podría encontrar un papel en su película para este amigo mío?’ Parecía que me pedía disculpas, como si solicitara algo excesivo. Cuando pregunté el nombre del amigo, me respondió: ‘Ward Bond’. Contraté a Ward para el conductor de diligencia. Iba a conducir muchas otras diligencias en el futuro. Al ayudar a un amigo, Wayne había hecho un favor a los entusiastas del cine*”. Citado en *Each Man in His Time*. Raoul Walsh Enterprises. 1974. Ed. en castellano: *La vida de un hombre*. Grijalbo (Barcelona). 1982. Página 269. <<

[2] *John Ford. El arte y la leyenda. Dirigido por...* (Barcelona). 1989. Páginas 455-456. <<

[3] Lecourt, Michel: entrevista a Carey Jr., en *Cinéma 83*. Número 297. Traducida al castellano en *Contracampo*, número 36. Verano de 1984. Página 49. <<

[4] Tavernier, Bertrand: “Rencontre avec Philip Yordan”. En *Cahiers du Cinéma*, número 128. Febrero, 1962. Página 18. <<

[5] Como siempre con los clásicos, hay dos versiones distintas de esta simbiosis director-actor. En una, Ford le decía a Peter Bogdanovich que no había estado preparado: *“No es lo que yo quería, pero así fue. Una mañana me desperté y había desaparecido mi sombrero bueno, la pipa y todo lo demás. Se habían llevado todos mis premios de ta Academia y los habían puesto en el decorado de la oficina”*. En *John Ford*. Movie Magazine Limited (Londres). 1967. Edición en castellano: Fundamentos (Madrid). 1971. Página 93. En otra, le confesaba a Bertrand Tavernier lo contrario: *“En el film, Ward Bond encarna a mi personaje”*. En “John Ford à Paris. Notes d’un attaché de presse”. *Positif*, número 82. Marzo, 1967. <<

[1] Francisco Llinás: “Filmografía de Edward Everett Horton”. Archivos de la Filmoteca, número 7. <<

[2] Jon Halliday: *Douglas Sirk*. Editorial Fundamentos. 1971. Página 66. <<

[3] *Ibíd.* <<

[1] “Conversaciones con Mitchell Leisen”. *Archivos de la Filmoteca*, número 9.
Página 107. <<

[2] Reproducido por Heredero, Carlos F. en *Joseph L. Mankiewicz*. Ediciones JC.
Página 139. <<

[3] Narboni, Jean y Simsolo, Noel: *Il était une fois... Samuel Fuller*. Cahiers du Cinéma (París). Página 189. <<

[1] James Curtis: *James Whale*. Festival de Cine de San Sebastián/Filmoteca Española (Madrid). 1989. Página 128. <<

[1] *“Peter Lorre fue uno de los actores más ajustados y sutiles con los que trabajé nunca. Debajo de ese aire de inocencia que utilizaba con gran efecto, uno presentía un Fausto mundano. Yo sabía que estaba haciendo una buena interpretación mientras rodábamos (**El halcón maltés**), pero no sabía lo buena que era hasta que lo vi en la pantalla”*. John Huston: *A libro abierto*. Espasa-Calpe (Madrid). 1987. Página 101. <<

[2] En esas dos modificaciones, en una cierta frialdad en la adaptación cinematográfica y en el error de *casting* al elegir a Mary Astor para interpretar el personaje de Brigid O'Shaughnessy fundaba Miguel Marías buena parte de su crítica de la película (“Tres estrenos en el ciclo Bogart”, en *Dirigido por...*, número 40, enero de 1977), que luego, de una manera a veces mecánica, se ha ido repitiendo de un autor a otro sin establecer apenas ningún tipo de matizaciones a esa interpretación.

<<

[3] Aunque es cierto que la supresión en la película de la escena final de la novela — en la cual Effie, la secretaria de Spade, muestra una cierta repugnancia ante el hecho de que su jefe haya entregado a la policía a la mujer que amaba— omite un juicio de valor importante sobre el carácter moral del detective, no es menos cierto que tal escena podría suponer un subrayado innecesario que Huston prefiere evitar para dejar flotando en el aire la sospecha sobre la conducta de Spade. Una sospecha que, sin embargo, quedaría despejada si, como parece, éste finge de nuevo en la escena última y ofrece la explicación más conveniente para él en el último momento. Una hipótesis ésta que viene avalada no sólo por las propias imágenes de la película, sino también por la preocupación que Spade manifiesta a lo largo de toda la aventura por conseguir dinero como sea —aunque ello le cueste a Brigid empeñar sus alhajas— y por encontrar el halcón maltés para obtener un beneficio económico. <<

[4] Se pueden encontrar otros análisis del filme, enfocados desde puntos de vista distintos al ofrecido aquí, además de en el artículo citado de Miguel Marías, en las siguientes obras entre otras: Javier Coma y José M.^a Latorre: *Luces y sombras del cine negro*. Ed. Dirigido por (Barcelona). 1981; José Antonio Hurtado Álvarez; *Cine negro, cine de género: subversión desde una mirada en sombra*. Ed. Nau llibres (Valencia). 1986; Carlos F. Heredero: *John Huston*. Ed. J. C. (Madrid). 1984, Asimismo, para una aproximación a la influencia que **El halcón maltés** ejerce sobre la estructura de **El hombre de Chinatown** (*Hammett, 1982*), de Wim Wenders, véase Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina: “Wim Wenders en negro: la inocencia imposible”, en *Nosferatu*, número 16. Octubre. 1994. <<

[1] Véase el imprescindible libro de Hervé Dumont *Frank Borzage: Sarastro à Hollywood*. Edizioni Gabriele Mazzotta y Cinémathèque française. 1993. <<

[2] Según Dumont, Pozner habría escrito el guión de **Moonrise** cuando la película iba a ser dirigida por William Wellman, pero en una entrevista concedida en 1962 el escritor aseguraba ser el autor de la mitad del guión filmado por Borzage. <<

[1] Mankiewicz, Joseph L.: *More about All About Eve*. Entrevista de Gary Carey. Ed. Random House (New York). 1972 <<

[2] Texto recogido, sin identificar la cita, en el folleto editado con motivo de la reposición en Madrid, en 1985, de **Eva al desnudo**. <<

[1] *Each Man In His Time*. Raoul Walsh Enterprises. 1974. Edición en castellano: *La vida de un hombre*. Ed. Grijalbo (Barcelona). 1982. Página 368. <<

[1] Alfred Eibel: *Fritz Lang*, citado por François Guerif en *El cine negro americano*. Ediciones Martinez Roca. 1988. Página 155. <<

[2] Quim Casas: *Fritz Lang*. Ediciones Cátedra (Madrid). 1991. Página 204. <<

[*] Dirección o supervisión de D. W. Griffith. <<

[*] Figura con los nombres: John Peter Richmond o Peter Richmond. <<

[*] Figura como Edward Horton. <<